

الهيئة العامة
لقصور الثقافة
اقليم القاهرة الكبرى
ثقافة القاهرة

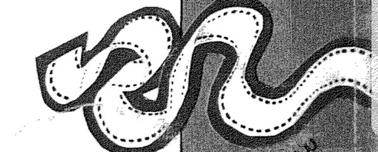
القاهرة و السينما

سعيد شيمى

عبد الغنى داود

فريد مرعى

ناجى فوزى





الهيئة العامة لقصور الثقافة

إقليم القاهرة الكبرى

وشمال الصعيد الثقافى

فرع ثقافة القاهرة

القاهرة والسينما

سعيد شيمى

عبد الغنى داود

فريد مرعى

ناجى فوزى

تجربتى البصرية مع المخرجين

فى حب القاهرة

سعيد شيمى

أى سحر لهذه الأركان، وأى عطر يفيق الأبدان، ويشحز الأذهان، وما دلالة جريان النهر فى الوادى.. وتفرعه إلى دلتا تصب فى اليم الولهان، والدهشة فى تجمع حاضرة مصر على مر الأزمان، بين صرة الدلتا وعروة الوادى العطشان.. وفى مركز العصب الحى المؤثر فى كنانة الله فى أرضه.

فخلال سبعة آلاف عام لم تخرج عاصمة مصر من موقعها الفريد هذا إلا فى أزمنة قليلة بين (طيبة) فى الجنوب أو (الإسكندرية) فى الشمال.

وكما يقول العالم الفذ جمال حمدان فى كتابه الموسوعى العشقى فى حب مصر (شخصية مصر): (موقع القاهرة إذن هو خاضرة مصر، مجمع الوادى والفرعين، ملتقى الصحراوين، كأنما القطر كله على ميعاد فيه، ولذا تحركت فيه العاصمة عبر العصور ولكن دون أن تخرج عن مجاله المغناطيسى، فمن «منف» الفرعونية - فى منطقة البدرشين حالياً - إلى «أون» و«هليوبوليس» عين شمس ومصر الجديدة حاليا - إلى «بابليون» مصر القديمة، إلى «الفسطاط» الغربية ثم إلى «العسكر» و«القطائع» الطولونية حتى «القاهرة» الفاطمية.

كل أولئك حلقات متباينة فى سلسلة جغرافية أو نسل إقليمى واحد أساسا).

وللقاهرة حب خاص عند ابنائها - أنا من حى عابدين - فهى مدينة متحفية بكل معنى الكلمة، تجمع بين الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية، حاضرة قديمة قدم التاريخ نفسه، وحديثة عصرية بدأ من حكم الخديو إسماعيل حفيد الوالى محمد على مؤسس مصر الحديثة فى القرن السابع عشر.. القاهرة التى بدأ التخطيط العمرانى لها فى عصر الخديو إسماعيل لتصبح «باريس» الشرق، فكان أهم شوارعها «محمد على» محاولة لصورة طبق الأصل من شارع «ريفولى» بباريس نو البواكى والأقبية، وأنشىء حى عابدين والأزبكية بتلك الرؤية لحدائق واتساع «الشانزليزية» وساحات «الكنكورد»... واستمر التحديث فى منتصف المدينة وأحياؤها الجديدة... السريعة التضخم، بجانب ما بقى بها من أحياء قديمة شعبية تراثية.

ونحن الآن نعيش بين القديم والحديث والعشوائى، بين التراث والمستورد والفوضى، بين القباب وناطحات السحاب والمنازل المتهالكة وعشش الصفيح، ويجرى النيل العظيم الذى روده المصريون حديثاً بزعامة جمال عبد الناصر فى سكونه السرمدى الأبدى. وبين ضفتيه ذلك الضجيج والصخب والفوضى فى زحام البشر والسيارات... وتلوث الهواء والسمع والبصر، بشكل نخجل منه، نحن فنانى القاهرة وعشاقها وموالدها... كرنفال متنوع شاذ فى الملابس بين زحم من أنواع الجلباب وقلة من البدل الأفرنجية وذلك «الجينس» الأزق «المحزق» وبين سترة رياضية «ترينج» غريبة الألوان.. وبين «جونلة» قصيرة لفتاة فى عمر الزهور وأخرى طويلة وحجاب يلف الوجه بجمال وخمار مرعب غير مقبول... القاهرة بكل ما فيها من أهلها ووافديها المستمرين يومياً.. والباقين بها بشكل عشوائى مخيف.

هذه الليالى الصيفية الرطبة الجميلة... الباردة بقسوة شتاءا وذلك

الجو الحار صيفاً.. الجميل فى صباح شتائى مشمس. القاهرة لؤلؤة الضوء ليلاً وذات السحابة السوداء عصراً، وقليلة الحدائق - الرئة — إلى أبعد الحدود.

هذه المدينة بكل تناقضاتها وكل تنوع نماذجها بين المدينة والريف.. بين الفوضى والنظام... بين الحب والضيق... بين الكهولة وعنفوان الشباب.. بين الطفولة والبراءة... بين الجريمة والمخدرات... بين الأهرامات وهى الزمن... والبرج وهو كرامة الحاضر... والنيل وهو شريان حياتنا... ومع كل ذلك تبقى القاهرة لنا نحن السينمائيين ذلك الحب كما عبرنا عنه من خلال أفلامنا. ومع المخرجين الذى شرفت بالعمل معهم أشرف فهمى ونادر جلال ومحمد خان وعاطف الطيب ومحمد حسيب وعمرو بيومى وكان لى جولات بالقاهرة.

الوجه التاريخى للقاهرة :

عن قصة للكاتب الكبير نجيب محفوظ ومعالجة سيناريو لأحمد صالح وإخراج أشرف فهمى كان فيلم (الشيطان يعظ) التى تدور أحداثها فى قاهرة العشرينيات والثلاثينيات، ودائماً الصعوبة تكون من خلق أجواء وهمية فى الصورة عن ماضى القاهرة فى هذه الفترة وغالباً ما يصنع ذلك داخل الاستديوهات والبلاتوهات السينمائية وهذا ما حدث بالفعل بجانب تصوير فعلى فى مناطق وأحياء ومنازل مازالت تحمل نفس العبق والشكل والجو التاريخى القديم إذا استثنينا بعض التداخلات فى حداثة الشكل فى اليافطات والأنوار الفلورية المنيرة وغير ذلك من أشياء.

ولقد كان الجزء القديم الذى صورنا فيه ينحصر بين أزقة مصر القديمة وقبوات الجمالية قرب حى الحسين وباب الفتوح عند سور القاهرة القديم، وبيت السحيمى الأثرى المملوكى بالجمالية وأزقة المنطقة، وبهذا التداخل بين ما هو مصور داخل الاستوديو وما تم تصويره فى هذه الأماكن أخذ الفيلم تلك الوحدة المرئية للقاهرة القديمة بدون أى زيف

(الفيلم مصور عام ١٩٨٠).. وبالطبع هذه ميزة كبيرة لمدينة مثل القاهرة التى يمكن حتى الآن أن تجد فيها أماكن لها بعدها التاريخى الإسلامى وتحمل هذا الكم الكبير من الماضى.

وتدور أحداث الفيلم فى عهد الفتوات والفتونة بمصر، من خلال المعلم الدينارى «فريد شوقى» فتوة حارة العطوف وحاميها فى مصر العتيقة، الذى يجمع أتباعه ذات ليلة من أجل تكليفهم بمهمة خاصة ووعدهم بأن من ينجح فى أدائها يكون رجله الثانى، فيتصدى لهذه المهمة شطا الحجرى «نور الشريف» الذى يعمل مكوجى قدم بالحارة ويحلم بالانضمام إلى أتباع الفتوة الدينارى.

ويطلب الدينارى منه أن يبحث له عن أجمل بنت فى الحارة ويذكرها له، وعلى الرغم من غرابة المهمة يقرر شطا أن يقوم بها، ويبدأ بالفعل فى التجوال والبحث حتى يجدها إنها الفتاة وداد «نبيلة عبيد» صغرى بنات عم طناحى بائع الفول والطعمية وأجملهن، ولكن شطا يعلم من أمه أن وداد مخطوبة بالفعل للمعلم دينارى من أسبوع !! ويعلم شطا المعلم بأنه وجدها ومن هى؟، ولكن الدينارى يطلب منه مغازلتها، وهنا تتعقد مهمة شطا فهو يحمل أمرا من معلمه بمغازلة خطيبته، ويتعرض شطا لوداد ويتابعها بالنظرات فى كل مكان تذهب إليه ولكنها لا تستجيب له حتى ضمهما يوماً دائرة زحام حول الحاوى فى الحى ويعلم منها شطا أنها لا تحب الدينارى، وأنها قبلت الزواج به إرضاء لوالدها.

ويتفقان على الهرب سويا بعد أن اكتشف شطا أنه يحب وداد كما تحبه، ويهربا إلى حى الدرب الأحمر حيث هناك تحت حماية الفتوة الشبلى «عادل أدهم» وعدو الدينارى اللدود وصبيه السابق.

ويعترفان بحكايتهما للشبلى ويطلبان منه العيش فى الحى، ويطلب شطا الانضمام لرجال الشبلى ولكنه يرفض طلبه لأنه لا يثق فى رجل خان معلمه وهذا ما فعله شطا مع الدينارى.

يتزوج شطا من وداد ويعيشان فى الحى ولكنهما يعلمان أن الدينارى قد نكل بأهلهما، فيطلبان العودة من الشبلى، إلا أن الفتوة الشبلى كان قد وضع عينه على وداد واشتهاها لنفسه، ويضرب رجال الشبلى شطا ويغتصب الشبلى وداد فى مشهد مأساوى وقد أرسل يعلم الدينارى بأنه اغتصب خطيبته السابقة، ويهرب شطا ووداد إلى ديارهم القديمة فى حارة العطوف ويجدان أن أهلهما بخير وأن ما حدث كانت اشاعة من الشبلى.

وتشهد النهاية معركة بالسنج والنبابيت بين أنصار الدينارى والشبلى يتمكن شطا من قتل الشبلى ويمسح عاره فى اللحظة التى يقتل هو فيها وتلد وداد مولودها «رضوان» الذى سيتربى بين يدى الدينارى.

ويقول أشرف فهمى عن فيلمه (أن العنف والقتل والتدمير سيستمران فى العامل طالما أن هناك قوتين تتنازعان على سيادة العالم ويمثلها فى الفيلم المعلم دينارى والشبلى وأن الثمن الباهظ تدفعه الشعوب الصغيرة دائما). وأن اختلف الوضع حاليا بعد أحدى وعشرين عاماً حيث انفردت قوة أحادية بالعالم إلى حين.

القاهرة وأفلام المغامرة:

لا شك أن القاهرة الحديثة أو فى وقت تصوير أحداث الفيلم هى مكان مغرى لهذه المغامرات الفيلمية، بين كباريها وشوارعها وأزقتها.. بين ميادينها وزحامها، ودائماً يصبح هناك (حلاوة) بصرية لمثل هذا الزحام فى التصوير وكيف يمكن قهر ذلك سينمائيا؟ فقد اكتسبت كمصور خبرة كبيرة فى عملى فى الأفلام التسجيلية فى شوارع القاهرة عن كيفية إخفاء الكاميرا واظهارها فى الوقت المناسب الضرورى لأخذ اللقطة، وبالتالى حين استخدمت هذا الأسلوب فى الأفلام الروائية أحدث مفاجأة كبيرة حينما وجد الجمهور والنقاد والناس أن الكاميرا أصبحت جزء منهم فى الشارع والمكان والحدث دون أن يشعروا بوجودها، وهذا تطلب صنع نوع من الإضاءة الواقعية التى تساعدنى فى جودة تعريض الصورة وفى نفس

الوقت لا يلاحظها العامة وتعطى مصداقية عامة للصورة ثم بهذه الخبرة انتقلت للعمل فى الفيلم الروائى وكان مع المخرج محمد خان فى فيلم «ضربة شمس» و«الثأر» و«نص أرنب» ومع نادر جلال «بطل من ورق» وكل هذه الأفلام تندرج تحت حكم أفلام المغامرة فى القاهرة وشوارعها وتحت زحامها وبها من المطاردة والجرى الكثير وربما وجدت فى كلام الناقد الراحل سامى السلامونى الذى كتب فى مجلة الإذاعة والتليفزيون بتاريخ ١٩٨٠/٣/٨ أجمل المكتوب عن هذه الحالة يقول الناقد (محمد خان فى خطوته الأولى وهى خطوة رهيبة بالنسبة لأى مخرج فى العالم، أثبت أنه يفهم صنعته جيدا.. وأن القدر الهائل من المشاهد والقراءات التى يختزنها عن السينما.. ظهرت بوضوح فى أول أفلامه.. ومنحته هذه الجرأة على اقتحام نوع صعب جدا من العمل السينمائى وبالذات فى مصر وهو التصوير الخارجى والجديد الذى يمكن أن يكون محمد خان قد أضافه فى فيلمه هذا هو أنه لم يتردد فى تصوير ٩٠٪ على الأقل من فيلمه فى شوارع القاهرة، وهى مسألة لا يدرك صعوبتها إلا من حاول حتى أن يلتقط صورة فوتوغرافية فى شارع ما من شوارع القاهرة. وزمان عندما قدم كمال الشيخ فيلمه الشهير «حياة أو موت» بهرنا جميعا لأنه أقدم . ربما لأول مرة - على التصوير فى الشوارع، ولكن محمد خان يعود للقاهرة التى غاب عنها طويلا ليقتحم فى فيلمه الأول وبلا أى خبرة سابقة موضوعا يقوم كله فى الواقع على التصوير فى الشوارع وفى مترو حلوان وفى الأماكن الحقيقية للأحداث... وهى أحداث يضاعف من صعوبتها فى التنفيذ أنها قائمة على الحركة والسرعة واليقظة والمطاردات وتتطلب بالتالى قدرة هائلة على التحكم فى الممثل وفى الكاميرا وفى عناصر كثيرة أخرى... كما تتطلب مخرجا أما متمكنا من أدواته جدا.. وإما واثقا من نفسه جدا!).

وقصة الفيلم تحكى أن مصوراً صحفيا اسمه شمس يكتشف أن هناك

جريمة ما حدثت، فيتابع بنفسه تحقيق هذه الجريمة وتنتهى الحكاية بأن هناك عصابة لتهريب الآثار دولية تتزعمها سيدة صامتة دائما لا تتكلم إلا بإطلاق الرصاص.

ويضيف سامى السلامونى (وهنا تستطيع أن تقول أن محمد خان قد استطاع أن يقدم لنا قاهرة جديدة وكأننا لا نعرفها.. مع أننا نعيش فيها يوميا ونختنق من الضجيج والزحام و(العفار) ولكننا لم نراها أبدا - عن بعد - كما يقدمها هذا الفيلم وبصورة كلية أو شاملة إلى حد ما... حتى أننا نندهش... كيف نستطيع أن نتحرك إذن وسط هذه الفوضى العبثية ؟

وأحد الأفكار التى يثيرها الفيلم ذلك السباق المضحك بين سيارات البوليس و(موتوسيكل) المصور الصحفى شمس «نور الشريف» فهو يسبقها دائماً ويصل إلى موقع الخبر قبلها لأنه من المستحيل أن تصل سيارة بوليس أو اسعاف إلى مكان ما وسط هذا الزحام قبل أن يكون الجانى قد هرب والمجنى عليه توفاه الله.

وفى الفيلم أجزاء كثيرة يمكن أن تكون تسجيلية عن زحام القاهرة وفوضاها المستحيلة المضحكة والمحزنة معا. وهنا يجىء دور المصور سعيد شيمى الذى يقدم مثل هذا النوع من الأفلام على مجهوده الضوئى وفى مدينة تكره التصوير وتعتبر الكاميرا جسما غريبا هابطا من المريخ.. لابد من تعطيله أو تحطيمه إذا أمكن بعد الفرجة عليه!).

ونأتى لفيلم آخر لنفس المخرج والمصور باسم «الثأر» تدور أحداثه كذلك فى شوارع القاهرة بين وسط المدينة وحى مصر الجديدة وتسجل الكاميرا القاهرة عندما تلفظ فى سوادها أربعة ذئاب بشرية تخطف زوجة من زوجها وتغتصبها، ويقوم الزوج بعد ذلك بالبحث عنهم وقتلهم.. ولكن للأسف أربعة آخرين.. حيث تمكن البوليس من القبض على المغتصبين الحقيقيين.

فى هذا الجو الحركى والمأساوى ولوجود ذلك التكتل والزحام بالقاهرة

تدور أحداث فيلم «الثأر» ولقد حفل الفيلم بالكثير من المطاردات فى الشوارع والقتل كما قدم أشخاص رئيسية تعيش بالقاهرة وزحامها مثل رجال الشرطة، والمحامى، والشباب الطائش، والمهمشين وكلها شخصيات نابتة من الشرائح الاجتماعية للقاهرة.

وربما ما كتبه الناقد رفيق الصباح عن هذا الفيلم يعتبر أكبر دليل على تميز تصويره فى القاهرة واختراقه شوارعها وحواريها وأزقتها بكل جرئة ولقد نشر المقال النقدى فى مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٨١/٨/٤ويقول (أما محمد خان فقد قدم مع سعيد شيمى.. سيد الفيلم الأول بلا منازع سيمفونية بصرية للقاهرة، سيمفونية تكاد تكون قصيدة من الشعر، قدم لنا القاهرة شريحة من دم وعصب... من ياسمين ووحل، من زرقة سماء وعمق بئر مهجورة... استطاع أن يرصد تنفس المدينة ولهاثها.. وعرقها.. وغموضها وجلالها واشراقها نجح فى أن يعكس احساسه بالخط الدرامى للبطل.. وأن يجعل الحادثة التى نراها جزء من جراح المدينة واحتجاجها وصراخها وذلها وكبريائها.

«الثأر» لم يكن فيلما يروى حادثة اغتصاب وخطف وجريمة . بل كان حكاية مدينة تئن وتصرخ.. وجرح غائر فى أعماقها يقطر دماً وموهبة... وقطرات تدمى. وأعتقد أن هذا التعليق يكفى على كينونة القاهرة كمدينة كبيرة يحدث بها أحداث دامية كما نلاحظ للأسف كل يوم إلى الآن.

ولا يختلف لنفس المخرج والمصور فيلما ثالثا باسم «نص أرنب» عن صراع الإنسان من أجل جمع المال والحصول عليه بأى وسيلة وبطرق غير مشروعة ومخالفة للقوانين بل وللضمير الإنسانى، والفيلم كذلك صور القاهرة فى وسط المدينة وفى حى مصر القديمة عند مجرى العيون وفى أزقة القلعة وحواريها وبين تجمعات مواسير المجارى الضخمة (المشونة) بالعباسية أو فوق كبارى المشاة فى ميدان التحرير (رفعت بعد ذلك).. وكذلك تنتقل إلى تصوير جزء من أحداثه بالإسكندرية ويبقى دائما «نص

أرنب» فيلم صور نصفه فى عهد السادات وحدث خلاف بين المخرج والمنتج فتوقف التصوير لتمر مصر بأحداث صعبة حيث يغتال السادات ويكتمل الفيلم بعد ذلك، ليختلف شكل الشارع الذى تم التصوير فيه فقد اعدت مئات اليفط المؤيدة للرئيس الجديد حسنى مبارك وكان فى ذلك صعوبة بالغة فى الهروب منها وتكملة التصوير لأحداث الفيلم - أسوق هذا المثال لكيفية الصعوبة التى يمكن أن تحدث للتصوير الخارجى للأفلام.

ومع المخرج «نادر جلال» صورت فيلم الحركة الفكاهى «بطل من ورق» فى القاهرة فى عدة أماكن، القلعة، وسط المدينة، محطة باب الحديد، فوق كوبرى ٦ أكتوبر فى منطقة شبرا الخيمة (العزل للسكة الحديد) والمهندسين ومنطقة الجزيرة بالزمالك وكلها أماكن تم توثيقها سينمائيا وعبرت عن الزحام المستمر والضخامة الظاهرة للمدينة من خلال مهوس يطلب فدية أو يقتل الأبرياء ودائما أفلام الحركة والمغامرة تستغل المدن الكبيرة فى أحكام حبكتها الدرامية والقاهرة من أفضل هذه المدن بزحامها وفوضتها المرورية وتنوع ذلك إلرؤية البصرية بين الحديث والقديم والأثرى.

القاهرة ولقمة العيش :

يحضر فى صباح كل يوم إلى القاهرة من حولها ثلاثة ملايين مواطن يعملون بها ثم يأفلون راجعين ليلا إلى مدنهم وقراهم وأنا أعرف عامل اكسسوار يعمل فى التليفزيون يعيش فى مدينة الزقازيق ويحضر يوميا إلى القاهرة، فالمدينة مركز جذب مركزى شديد ليس فقط فى الأماكن القريبة منها، بل لكثير من أهالى مصر العليا فى الصعيد، وربما أفلام مثل «الفتوة» لصلاح أبو سيف عبرت جيداً عن ترحال مثل هؤلاء الطالبين فرص العمل والرزق من الصعيد إلى القاهرة... وفى فيلم المخرج «محمد حسيب» عن قصة وسيناريو «أحمد عبد الرحمن» يعبر فيلم «شارع السد»

عن هذه الحالة المتواجدة دائما بالقاهرة... والخاصة بباعة الأرصفة والباعة الجائلين.

فشارع السد هو أحد أهم الشوارع فى حى السيدة زينب وهو مجاور لمسجدها الشهير ويعج بمختلف الباعة الجائلين والفارشين بضاعتهم على جانبى الطريق فى فترة زمنية سابقة ويكافح كل فرد فيهم لتسويق بضاعته والدعاية لها بمختلف الوسائل فى العرض والصوت والبهرجة... ومن خلال هذا الواقع تدور دراما الفيلم فى هذا الشارع لبائع جديد «فاروق الفيشاوى» يريد أن يضع قدمه أو ينشد مساحة صغيرة يعرض فيها بضاعته، ولكنه يحارب بشكل قاس من الآخرين، فلقمة العيش صعبة فى هذا الزحام والكثافة السكانية وفى هذا الحى من القاهرة.

... ولقد صورت فعلاً الفيلم فى تفاصيل كثيرة وعامة بشارع السد بالسيدة زينب كما أكملت الأجزاء التفصيلية فى «ستوديو مصر» ببناء شارع مشابه له دارت فيه الحوارات الدرامية التى يصعب أن تسجل بالصوت والصورة فى مكانها الحقيقى خاصة مع ممثلين لهم شعبية مثل شريهان وأمينة رزق وفاروق الفيشاوى ولقد أحدث هذا المزج بين الواقع الحقيقى فى الشارع والواقع الوهمى فى الاستوديو مصداقية شديدة جعلت كثيرين لا يصدقون أن هناك ديكور أقيم الاستوديو (قام بالديكور المهندس / غسان سالم).

وإذا كان الفيلم قد قدم أحد شوارع القاهرة التجارية المزدحمة الشعبية وما حولها من مساكن وحياة وأزقة وحارات، فقد كان ذلك حقيقى لدرجة أن كثيرين من أهالى الحى كانوا يفاجئون بى أثناء التصوير ويتشاجرون معى لكونى (خواجة) أصور داخليات حياتهم - هكذا كان يقول شكلى الخارجى - وزاد من صعوبة الموقف أننا كنا نصور وحدثت أحداث الأمن المركزى الشهيرة، فكان الوضع يزداد صعوبة فى التصوير الخارجى ولكن دائما قبل ما تتأزم الأمور، كان يتدخل (أورطة الإنتاج)

لإنقاذى أنا والكاميرا والمساعدين من الضرب، وعموما أعتقد أنى حصلت على لقطات باهرة لهذا الشارع والحى تسجل للتاريخ وللمخرج الراحل / محمد حسيب وثيقة حية للمكان وأحداثه... وإن اختلف الموضوع الآن فى الشارع عن منتصف الثمانينيات.

ومع لقمة العيش والمهمشيين فى القاهرة ومن يعملون فى الصناعات اليدوية يقدم المخرج محمد خان وكاتب السيناريو / بشير الديك ومن تصويرى تحفة حقيقية.

لذلك النوع من البشر فى خضم القاهرة... ففى فيلم «الحريف» نتعرف على بطلنا «عادل إمام» - وهو هنا يلعب دور درامى بعيد تماماً عن الكوميديا - صنايعى الأحذية - الذى يهوى ويحترف اللعب بالكرة الشراب فى الساحات والأزقة فى شارع محمد على، بل يستغل فى المراهنات على نتيجة المباريات بالنقود أو يبيع مهارته فى اللعبة ليحسن من دخله ولقمة عيشه، فإن عمله الحرفى البسيط فى صناعة الأحذية لا يكفيه هو وأسرته.

ومع هذه الشخصية نتعرف على زوجته وجيرانه وزملائته فى العمل واللعب ونعيش داخل قاهرة لم نلاحظها من قبل تتجول فيها الكاميرا تحت كوبرى ٦ أكتوبر (ساحة عبد المنعم رياض) قبل أن يصبح موقف للسيارات، أو فى الأماكن الواسعة بالقلعة أو الظاهر أو العباسية أو تلك الأماكن الشعبية المتفرعة من شارع محمد على بما يحمله من تاريخ وحياة.

نكاد نشعر فى الفيلم بتراب الحارة وانفاس هذا اللاعب الذى يحاول أن يتخطى هزائمه فى العمل... ومع زوجته «فردوس عبد الحميد» وفى الملاعب بين أزقة وشوارع وحارات القاهرة.

ويقول الناقد السينمائى المعروف / رؤوف توفيق فى مجلة الدوحة فى العدد ٩٥ نوفمبر ١٩٨٣ عن محمد خان (وفيلم الحريف هو أضافة جديدة

لسينما محمد خان ذلك المخرج الفنان الذى يتميز برؤيته الخاصة للأشخاص والأماكن فى مصر أنه يلتقط شخصياته من الذين يعيشون على هامش المجتمع... ويتوقف أمامهم بعين مدققة حساسة تسجل تأثير الأحداث على تصرفاتهم.. وتأثيرهم على من حولهم.. ومن خلال عشرات التفاصيل الصغيرة المؤثرة يغزلها لوحة سينمائية تفيض بالحيوية والصدق).

ومن هذان النموذجان (شارع السد)، (الحريف) نجد ملخص بسيط لحالة المهمشين بالقاهرة والصراع المستمر للحصول على لقمة العيش.. وللأسف يوجد الكثيرين والآلاف مثلهم فى القاهرة الآن، ونماذج ربما تفوق ما قدم فى هذان الفيلمان اللذان وضعتهما فى السياق لأنهما من تصويرى وعملت بهما مع مخرجين فاهمين لهذه المشكلة وتم استغلال المشكلة دراميا.

القاهرة والتغيرات والحراك الاجتماعى :

فى مدينة مثل القاهرة بكل مشاكلها وبذلك الحشد من البشر... وتلك التطلعات البرجوازية... وذلك البث التليفزيونى المستمر المغاير لحقيقة مصر وكأننا نعيش فى أمريكا وبناتنا وصبياننا شكلهم أمريكى ويأكلون ويشربون مثل الأمريكان.

ومع الاحباطات المستمرة والصدمات والتغيرات الاجتماعية الحادة والحراك الاجتماعى الجماعى لطبقات من أسفل إلى أعلى والعكس... واختفاء القيم التى تربينا عليها وظهور قيمة واحدة مرضية تعطى (للفلوس) الأهمية الكبرى.. فى هذا الجو ظهرت مجموعة من السينمائيين الواعين يرصدون هذه الظواهر فى أفلام غاية الأهمية .

ولقد عملت مع الراحل / عاطف الطيب فى «سواق الأتوبيس» وهو من أهم الأفلام التى ترصد التغير السريع الذى حدث فى الأسرة المصرية... نتيجة الانفتاح الاقتصادى السريع الذى حدث فى عهد السادات بعد حرب

أكتوبر عام ١٩٧٣ وبدون دراسة كافية، أو تدرج معقول ونتج عن ذلك هذه التغيرات فى المجتمع... ويمكن أن نقول أنها سينما للنقد الاجتماعى للمجتمع المصرى - والقاهرة هى صرة هذا المجتمع ومركزه - ويقول الناقد / رؤوف توفيق فى مجلة الدوحة مايو ١٩٨٣ (يأتى فيلم «سواق الأتوبيس» ليقول كلمته فيما حدث بنظرة واعية... وبكثير من الصدق والجرأة... يدعونا أن نفتش داخلنا ونضع أصابعنا على الميكروب الخبيث الذى تسلل الينا وكاد يفتك بنا بفتح الفيلم بحادثة نشل داخل أحد أتوبيسات القاهرة... وينتهى الفيلم أيضا بحادثة نشل داخل نفس الأتوبيس... والسائق هو نفسه لم يتغير.. ولكنه كما رأيناه فى أول الفيلم يهم بمطاردة النشال ومعاقبته وعندما يكتشف أن النشال أسرع منه فى الحركة والاختفاء يتراجع عن مطاردته ويعود إلى مقعده مستسلما ليقود الأتوبيس وكأن شيئا عاديا قد حدث.

بينما فى نهاية الفيلم يتغير موقفه.. يصبح أكثر جرأة وضراوة... يقفز من مقعدة ليطارد النشال، يحاول النشال أن يرعبه بمطواة حادة يشهرها فى وجهه.. ولكن السائق.. يلعن كل حواجز الخوف.. ويقتحم الخطر.. وبكل الألم والمرارة والغيظ الذى يعتمل فى داخله، ينهال على النشال... لكما وصفعاً.. وهو يلعنه فى غضب «يا أولاد الكلب.. يا أولاد الكلب» ، وينتهى الفيلم بهذه اللعنات وهى تدوى ما الذى تغير فى شخصية هذا الشاب سائق الأتوبيس؟ إن فعل النشال واحد.. فى بداية الفيلم ونهايته.. وأيضا ألم الضحية واحدة. فى بداية الفيلم ونهايته ولكن سائق الأتوبيس لم يعد كما كان، كان مراقبا للأمور بوعى وفهم ولكن كانت تنقصه القدرة على الفعل، ليس خوفا من المواجهة، وإنما لإحساسه أنه يغير شيئا من الواقع. فى نهاية الفيلم ترى الشاب سائق الأتوبيس يتخلى عن حذره وتردده ويدخل المواجهة... ليس النشال فى خد ذاته هو المقصود ولكن كل القوى الفاسدة التى خلخلت المجتمع والقيمح النبيلة الأصيلة.

فهذا النشال هو رمز للذين سرقوا الحياة واجهضوا الأحلام.. وحولوا الأيام إلى عمليات حسابية، أرباح وخسائر. أرصدة ومصالح خاصة سمسرة ومضاربات علاقات تقوم على النقود... وتوارى الحب والحنان... وتحولت الروابط الأسرية إلى هياكل من ورق.

والعمل مع المخرج الراحل / عاطف الطيب كان متعة فعلية فنية ومعيشية وربما من الأفضل أن أنقل فقرة من كتابى (أفلامى مع عاطف الطيب) المنشور عام ١٩٩٩ فى سلسلة آفاق السينما للثقافة الجماهيرية. (بدأنا العمل فى «سواق الأتوبيس» وكان عاطف فى المعينة يختار أماكن جديدة علينا فقد اختار شقة حسنى «نور الشريف» فى بولاق الدكرور، وحين تكلمت معه عن صعوبة المكان ونحن معنا ممثلين، كان يؤمن بأن المكان يعطى له روح مصداقية وواقعية للحدث وهو يرى أن «حسن» يعش هنا. احترمت قيمة ذلك التوافق بين الواقع ومحاكاته سينمائيا. وحين اخترنا شارع ما نصور فيه كان ذلك قد أصبح هدفا لنا أى مكان يجب أن يحمل ذلك التوافق بين الحقيقة وما تريد أن تظهره على الشاشة وكانت هذه نقطة جديدة بالنسبة لى. فقد عملت فى أفلام كثيرة فى الشوارع من قبل سواء كان فى الأفلام التسجيلية أو الروائية، وكانت مضامين الرؤية تتكون وتبدأ مع جمالية التشكيل أو انسياب اللقطات أو الاستعراض العضلى فى أحيان كثيرة، لكن هنا عاطف الطيب جذبنى إلى أرض جديدة أكثر قيمة، وربما لم يظهر ذلك فى فيلمه الأول لطبيعة الأحداث، ولكنه ظهر بقوة فى «سواق الأتوبيس» ومن أمثلة هذه الرؤيا ما نفذناه فى الفيلم.. إن النهاية فى ميدان التحرير، وقد كان أن قفز اللص فى شارع رمسيس، وأن لقاء الرفاق بالهرم، أو شقة أهل الزوجة فى الزمالك، كان المكان واختياره جزء مكمل لبعض الأحداث كان يعطينا نحن العاملين معه هذه المغناطيسية الغريبة التى أصبحت تميمة الفيلم. كنا نعمل لساعات وساعات طويلة ولا نشعر بالتعب، كنا نعشق العمل بالفيلم وكان ينساب

بكل سهولة لأن عاطف الطيب هذه المرة يتكلم عن نفسه عن مجتمع يعرفه ويشعر به وعانى بقسوة من سلبياته).

وفى فيلم أشرف فهمى (امرأة تحت المراقبة) عن سيناريو لفايز غالى.. نجد نوع آخر من السرقات ونحن فى آخر القرن العشرين كان نتيجة مباشرة لذلك التسيب والافتتاح... حيث أصبح اللصوص لصوص بنوك وقروض ويدور الصراع بين من هم شرفاء داخل هذه البنوك ومن هم شركاء فى السرقة ويسهلون هذه القروض ومن خلال حبكة درامية ومطاردات فى منتصف المدينة... ونعرف أن القاهرة مازالت تلك المدينة التى تعج بهذه الأمراض الاجتماعية ويوماً بعد يوم تزداد تلك الفوارق الطبقية ولصوص المدينة من الصغار ... وأهل القمة من الكبار.

القاهرة ... والحب :

يقول الناقد / سمير فريد (أن كفاح جيلنا – وهو جيل الستينيات – من أجل سينما مصرية جديدة، وهو يتمرد الآن على هذه الواقعية الجديدة لم يكن من أجل خروج الكاميرا إلى الشوارع فقط ، وإنما خروج الكاميرا الى الشوارع بوعى ناضج وادراك صحيح لجماليات الفن. وللتاريخ والجغرافية أيضا).

ويضيف عن فيلم «الحب فوق هضبة الهرم» من إخراج عاطف الطيب وقصة كاتبنا الكبير «نجيب محفوظ» (يعبر عاطف الطيب عن أزمة الطبقة الوسطى، وأزمة جيل أكتوبر أيضا ولعل أحدا من هذا الجيل لم يصور الحياة اليومية فى القاهرة بصدق وجمال مثل عاطف الطيب إلا محمد خان فى عدد من الأفلام والقاسم المشترك بين أفلام خان وأفلام الطيب التى عبرت عن القاهرة كما لم يعبر عنها أحد منذ فيلم (فجر يوم جديد) الذى أخرجه يوسف شاهين عام ١٩٦٥ هو مدير التصوير سعيد شيمى الذى حمل الكاميرا ونزل الى الشوارع على نحو لم يحدث من قبل فى تاريخ السينما فى مصر).

وفى (الحب فوق هضبة الهرم) أزمة شباب يريدون الحياة الكريمة وعش عادىء للزوجية يمارسون بداخله حقوقهم الشرعية، من خلال مدينة أو ومجتمع لا تسمح كل ظروفه بذلك الحياة السوية. الحب الجميل.. تلك العاطفة السامية تجهض داخل القاهرة ومازالت.. وربما تجربتى فى هذا الفيلم مع عاطف هى أكبر دليل لتعاوننا فنيا فى اظهار ذلك فى الفيلم كما قال عاطف لى هذا فيلم جميل ودسم فى معناه، ولقد قرأت السيناريو فى تواصل فى يوم واحد من اجازتى، ولكنى طلبت من عاطف أن يمهلنى بعض الوقت لأن فيه مشاهد أوقفتنى واتفقنا أن نتقابل فى الاجازة المقبلة أى يوم الجمعة التالية، والحقيقة أن فى نص فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) كان هناك بعض المشاهد التي أوقفتنى بشدة أثناء القراءة منها المشهد قرب نهاية الفيلم فى هضبة الهرم ليلاً وبعض مشاهد الأب مع (أحمد زكى) ولكن مشهد الهرم هذا سبب قلقا كثيرا لى. تكلمنا فيما بعد حيث يمكن أن يكون عملية الفيلم كصورة واقعية، تمثلنا نحن الشباب المصرى الذى لا نجد فرصة للحياة الكريمة، فإن الفيلم جزء لا يتجزأ منا. ثانا كان فرضا علينا أن يكون الواقع كما نراه بصريا أى صادق بالكامل.. وهذا ما كان يحيرنى فى مشهد هضبة الهرم ، عندما وصلنا الى هذا المشهد، ولأننا نناقش السيناريو مشهدا.. مشهدا ومن مميزات عاطف الطيب أنه لا يدخل التصوير أبدا إلا عندما يكون قد قطع المشاهد فى الفيلم بالكامل – أى الميزانسين – وعرف أين سيصور كل مشهد، قلت له أنا لا أعلم ما أفعله فى هذا المشهد لأن المفروض المكان كما نعلمه نحن كشباب ملىء بالحبيبة والعشاق وفى أركان مختلفة من الهرم وفى سيارتهم وفى طيات العتمة، وحتي نحافظ على الرؤية الواقعية البصرية فأنا واقف عند هذا المشهد لا أعرف كيف أتصرف.. وعموما عندنا وقت على الأقل أسبوع حتى أنهى عملى. ولقد نبهنى عاطف أن الفيلم سيكون أصعب ما صورنا لأنه هذه المرة لن تكون الشوارع بالقاهرة لقطات عامة

أو مرور الأشخاص، بل أنه بنى عمله فى الإخراج والميزانسين بالكامل على أنه سيكون فى الشارع والكاميرا متحركة حرة باليد، بالطبع فى هذا صعوبة كبيرة فى التحكم الكامل بالناس والزاوية وحركة الضوء وشكل الوجه وخلافه من مشاكل تكنيكية أخرى. والحقيقة أن هذا المشهد - فى الهرم ليلا - عاش فى عقلى ليل نهار، وتذكرت ما حدث فى أفلام مصرية كثيرة فى هذه المنطقة وشغلى فى فيلم «سواق الأتوبيس» تحت سفح الهرم... ولكن هنا الوضع مختلف... كان التحدى شديد وأنا لم أفشل من قبل فى تنفيذ شىء أحلم به على الشاشة، ولقد سيطر هذا المشهد على كل تفكيرى حتى حين كنت أنام آخر الليل منهك من عملى فى التصوير فى الفيلم الذى كنت أنهى عملى به.

وفى يوم خطرت فى رأسى فكرة التنفيذ لهذا المشهد وبشكل يحمل كل صفات واقعية الصورة والحدث التى هى هاجسى والمحافظ عليها فى الفيلم هو هدفى، وكان تفكيرى يتوحد فى تدرج مسلسل الحدث، بحيث يبدأ من ميدان التحرير فى جو غروب، وكان الميدان مقلوبا فى حفر مترو الاتفاق للخط الأول، ويلى ذلك مطلع الهرم أمام فندق «مينا هاوس» بحيث يكون الهرم فى «السلويت» والجو أكثر عتمة أى فى آخر رمق لضوء النهار والسماء مازالت تحمل بعض ضيائها. وكما يعرف فى لغة التصوير «الساعة السحرية» التى لا تدوم إلا فى الحقيقة لدقائق، ولأبدأ المشهد الدرامى بعد ذلك أسفل الهرم وعلى ضوء حركة كشافات السيارات التى تنير جزء منه وهكذا، ولقد اخترت الهرم الثانى «هرم خفرع» التى أمامه ملعب العشاق بسياراتهم المتحركة والراكنة، وفى نفس الوقت أمام هذا الهرم مطلع الطريق حين تنير السيارات بنورها وهى تصعد الطريق وتكشف جزء كبير من المكان ثم تنحرف فينتهى نورها وهو يفرش المكان أولا ببعض الضياء، وهكذا.. جعلت المشهد بالكامل مصورا من خلال إحدى عشر سيارة متحركة تنير وتطفئ المكان ويتحرك أحمد زكى وآثار

الحكيم فى المكان متخيلين هنا حجرة السفرة وهنا المطبخ وهنا حجرة النوم وتكون هذه الحجرة الأخيرة على كتلة صخرية يبدأن فوقها فى ممارسة الحب حيث يصدمان بالشرطة وهى تقتحم خلوتهم وتقبض عليهم، فحتى الحب «الشرعى» فى الزواج والظلام لا يمكن فى مثل ظروف المجتمع والقاهرة المقتظة العشوائية وبتلك الظروف الاقتصادية القاتلة.

وكان الفيلم صرخة لاستحالة الحب حتى فى القاهرة ولقد مثل الفيلم فى مهرجان كان وأسبوع المخرجين عام ١٩٨٥، وهناك أفلام أخرى مثل «طائر على الطريق» لمحمد خان وسيناريو / بشير الديك، الذى يجعل من القاهرة رحم الحب محرم بين زوجة وسائق سيارة «بيجو» ضائع فى موقف السبتية أو فيلم «حادث النصف متر» لأشرف فهمى وقصة وسيناريو صبرى مرسى عن أزمة البنت التى فقدت عذريتها فى مدينة القاهرة ولا يتقبل هذا الموقف خطيبها، وكيف يمكن للمرأة أن تكون ضحية الظروف وضعيفة الارادة فى هذا الخضم من الحياة.

أو فيلم «ملف فى الآداب» إخراج عاطف الطيب - قصة وسيناريو / وحيد حامد عن ثلاث فتيات عاملات بالقاهرة تحفهم المشاكل والتهم والشرطة ظلما لمجرد أنهم يتحركون ويحلمون فى القاهرة وظروفها الصعبة... وهناك الكثير من الأفلام التى سجلت مشاكل وظروف وحب وقهر أهل القاهرة من فنانين عدة لا يمكن حصرهم، إلا ما أكتتبه أنا من خلال تجربتى الذاتية مع بعض زملائى المخرجين.

القاهرة والتغنى بالأصالة والجمال :

فى أرق منظومة بصرية عملت بها فى السنوات الأخيرة فيلم المخرج / عمرو بيومى «الجسر» عن قصة للمخرج وسيناريو / ايناس بكر، وترجع أهمية هذا الفيلم أن العمل الأول لمخرجة وثانيا إلى اظهاره الروابط الانسانية بين الجد والحفيد فى إطار حى مصر الجديدة الذى بدأ انشاءه من عام ١٩٠١ وتربى فيه جيل كامل حافظ على جماله وتراثه وهو الذى

يصطدم بذلك الجيل المختلف تماما فى كل شىء... أى جيل الحفيد.

والفيلم يرصد حى مصر الجديدة الذى لم يخرج التصوير بعيدا عنه رصدا يكاد يكون تسجيليا فى شوارعه ومبانيه وحدائقه ومقاهيه ودور العبادة من كنائس ومساجد، حتى مترو مصر الجديدة وحديقة شارع العروبة.. فهو صورة حية لهذا الحى الذي تجاوز عمره المائة عام.

ويقول الناقد سمير فريد فى جريدة الجمهورية بتاريخ ١٩٩٩/٢/١٥ عن الفيلم (جيل بداية القرن العشرين فى مصر يواجه نهاية القرن: المسافة كبيرة، والتناقض كامل ولكن الجد يؤمن بضرورة وجود الجسر الذى يربط بين الأجيال، وهو جسر القيم الإنسانية التى لاتتغير مع مرور الزمن وإنما تقوى، ويتأكد لكل ذى بصيرة أنها باقية، بل وأنها شرط البقاء الإنسانى. «الجسر» فيلم ناضج على نار هادئة، وبداية رائعة لمخرج شاب.

القاهرة.. هوليوود الشرق

عبد الغنى داود

تظل القاهرة الكبرى عاصمة للسينما فى الشرق - حيث أطلقوا عليها منذ وقت مبكر (هوليود الشرق) منذ بدايات الفن السينمائى فى العالم.. نظرا لأنه قد تم أول عرض سينمائى فى مصر عام ١٨٩٦، وبالتحديد يوم السبت ٢٨ نوفمبر ١٨٩٦ فى (صالة حمام شنيدر) الذى كان قائما فى أبنية (البرنس حليم) بالأزبكية بوسط القاهرة بالقرب من لوكاندة شبرد (القديمة) وكان قد سبق هذا العرض بثلاثة وعشرين يوما أول عرض بالأسكندرية فى ٥ نوفمبر ١٨٩٦ فى بورصة طوسون.. أى أنه قد تم أول عرض سينمائى فى القاهرة - بعد أحد عشر شهرا فقط من تاريخ أول عرض فى أول مكان أعد للعروض السينمائية العامة فى باريس وهو (٢٨ ديسمبر ١٨٩٥) على يدى (الأخوين ليميير) فى الصالون الهندى بالمقهى الكبير (جراند كافيه) - ١٤.شارع كابوسين

وقد بدأ مايسمى بإنشاء ستديو سينمائى مصرى - بطريقة عشوائية.. إذ بدأ تصوير الأفلام فى أماكن مثل أسطح المنازل أو فى المخازن الكبيرة أو فى خيمة تقام فى وسط حديقة ڤيلا كما جدث فى ڤيلا عزيزة أمير فى مصر الجديد حين بدأت تصوير فيلمها الأول «ليلى» ١٩٢٧ وكذلك عند انشاء ما يسمى (باستديو الفيزى) بالاسكندرية، وكان العماد الأساسى فى مثل هذه الأماكن من حيث المعدات هو (الكاميرا السينمائية)، ومن

الصعب أن نطلق على مثل هذه الأماكن ستديوهات سينمائية.. فقد كانت معدة بشكل بدائي جداً وغير متطور. لكن ظهرت المعدات والآلات السينمائية فى الأسواق المصرية عام ١٩٣٠، كدليل على انتشار هذا الفن فى مصر، وكانت تلك المواقع أو الأماكن موجودة فى الهواء الطلق ومكشوفة للشمس.. بينما كان يسدل على بعض أجزائها أغطية علوية أو تسدل على جوانبها ستائر مثل الستائر التى تحمى المكان من الضوء لتضفى على موقع أو المكان وفرة وغزارة من الضوء الطبيعى وهو المطلوب والضرورى فى التصوير السينمائى واحتياجات آلات التصوير فى ذلك الوقت.. فكان اعتماد الأفلام على معطيات الطبيعة واللجوء إلى التصوير الخارجى وأبرزها المناطق الصحراوية والريف .

وعندما نتحدث عن ستوديوهات السينما فى مصر فسنذكر من الناحية الاحصائية (ستديو النزهة) فى الاسكندرية الذى أقامته (الشركة الايطالية المصرية) عام ١٩١٧ والتى سرعان ما أفلست بعد فيلميها «الأزهار الميتة»، و«شرف البدوى».. فتوقف نشاطه بعد عام واحد من إنشائه، وكذا (ستديو بيومى) الذى أقامه الرائد (محمد بيومى) (١٨٩٤ - ١٩٦٣) فى حى شبرا بالقاهرة عام ١٩٢٤، وفى عام ١٩٢٧ - أقام المصور (الفيزى اورفانيللى) (ستديو الفيزى) بشارع القائد جوهر بالمنشية بالاسكندرية، وكان عبارة من ڤيلا أقام فى حديقتها خيمة كبيرة لتصوير المناظر الداخلية. ثم انتقل الاستديو بعد ذلك إلى ڤيلا أخرى أكبر تتكون من ثلاث طوابق فى محطة الرمل بالاسكندرية واستعمل الطابق الأول كبلاتوه للتصوير، وباقى الطوابق تستعمل كمعمل للطبع والتحميض، وغرف للمونتاج وللممثلين ومكاتب الإدارة. وأول الأفلام التى صورت فيه فيلم «قبلة فى الصحراء» ١٩٢٧، ثم «البحر بيضحك ليه» ١٩٢٨، «تحت ضوء القمر» ١٩٣٠، «شالوم الترجمان» ١٩٣٥، و«عنتر أفندى» ١٩٣٥، و«المعلم بحبح» ١٩٣٥، وكان آخر الأفلام التى تم تصويرها فيه «ثمن السعادة»

١٩٣٩ - إذ نقل صاحبه نشاطه إلى القاهرة، وفى عام ١٩٢٩ أقام المخرج اليهودى المتمصر المولود بالاسكندرية «توجو مزراحى» (١٩٠٨ - ١٩٨٦) (ستوديو توجو) بشارع حجر النواتية بجى باكوس برمل الاسكندرية، وكان الاستديو - أساسا - دار سينما باكوس.. فحول صالة السينما إلى بلاتوه، وجهز المكان بالمعدات اللازمة لمعمل طبع وتحميض، وغرف للمونتاج، ومكاتب للإدارة، وكان أول الأفلام التى صورت فيه «الكوكايين» ١٩٣١، و«١٠٠١»، ١٩٣٣ من إنتاجه وإخراجه.. ثم توالت أفلامه: «أولاد مصر ١٩٣٣، «المندوبان» ١٩٣٤ «الدكتور فرحات» ١٩٣٥ ، «البحار» ١٩٣٥، وفى نفس العام صور فيلمه «شالوم الترجمان» فى (ستديو الفيزى)، وكان أخر الأفلام التى صتور فى (ستديو توجو) «عثمان وعلى ١٩٣٨ حيث انتهى به عمر هذا الاستديو ونقل صاحبه نشاطه إلى القاهرة .. حيث استأجر (ستديو وهبى) بالجيزة - الذى سنأتى على ذكره فيما بعد - عام ١٩٣٩.. وفى نفس الفترة أقيم (ستديو لاما) فى الاسكندرية، وهو عبارة عن الڤيلا الخاصة بالشقيقين (إبراهيم وبدر لاما)، وكانا يستغلانها فى تصوير المناظر الداخلية وتم فيها تصوير بعض المناظر الداخلية لعدد من أفلامهما الأولى مثل «فاجعة فوق الهرم» ١٩٢٨، و«معجزة الحب» ١٩٣٠. ثم ينقلان - بعد ذلك - نشاطهما إلى القاهرة، وأنشآ (ستديو لاما) فى حوالى عام ١٩٣٦ بحدائق القبة بالقاهرة، وظل هذا الاستديو يعمل حتى وفاة صاحبه (إبراهيم لاما) عام ١٩٥٢ كما سنذكر بالتفصيل فيما بعد، وفى نهاية العشرينيات (١٩٢٩) تقيم (عزيز أمير) ستديو صغيراً بمصر الجديدة باسم (ستديو هليوبوليس).. عبارة عن أرض فضاء حددت بسور ليقام فيها حجرات كديكورات للتصوير الداخلى، وقد تم فيه تصوير فيلم «بنت النيل» ١٩٢٩ فقط، وانتهى هذا الاستديو بعد هذا الفيلم .

وفى عام ١٩٣١ يتم بناء أول ستديو سينمائى حقيقى هو (ستديو

رمسيس) الذى أقامه (يوسف وهبى) فى امبابة على مساحة أربعة أفدنة، وكان يشتمل على (بلاتوه) واحد كبير.. طوله ٣٠٠ مترا وعرضه ٢٤ مترا وارتفاعه سبعة أمتار ونصف المتر، وكان الاستديو جاهزا للتصوير فى أول يناير عام ١٩٣٢ لتصويري مناظر فيلم «أولاد النوات» ١٩٣٢.. كما صورت فيه من قبل بعض المشاهد الداخلية لفيلم «زينب» ١٩٣٠ الصامت قبل أن يتم بناؤه، ومشاهد من فيلمى «أولاد النوات» و«الدفاع» ١٩٣٥، ثم أغلق أبوابه بعد ذلك بعد افتتاح (ستديو مصر)، ومن الاستديوهات السينمائية الصغيرة التى أقيمت فى أوائل الثلاثينيات (ستديو الشرق) ١٩٣٢ والذى أقيم فى شبرا، وتم فيه تصوير أول انتاج قدمته الشركة صاحبة الاستديو (شركة الشرق) وهو فيلم «جحا وأبو النواس» ١٩٣٣، و«حجا وأبو النواس مصوران» ١٩٣٥، وينتهى العمل فى ذلك الاستديو بعد توف الشركة صاحبته والتى كان يملكها أجنبيان هما (مانويل فيمانسى وكوستانوف) اللذان يبدو إنهما لم يوفقا فى اختيار موضوعات فيلمهما واستعانا فيهما بممثلين مجهولين فى تاريخ السينما المصرية هما (خالد شوقى وإسماعيل زكى)، وفى حوالى عام ١٩٣٣ - أنشأت الممثلة والمنتجة (آسيا داغر) (ستديو لوتس) فى الجزيرة بقلب القاهرة، وصورت فيه فيلم «عندما تحب المرأة» ١٩٣٣، و«عيون ساحرة ١٩٣٤، و«شجرة الدر» ١٩٣٥، وأخيراً «البنكنوت» ١٩٣٦ - ثم يغلق أبوابه بعد ذلك ..

وهناك ستديو صغير لكنه يعد طفرة كبيرة فى تاريخ السينما المصرية بدأ بشقة صغيرة جداً فى دور أرضى فى شارع شريف بقلب القاهرة.. حيث استطاع المهندس الشاب المجرى الأصل «محسن سابو) أن يصمم قاعة صوت صغيرة جداً مجهزة بالمعدات التى جمعها بنفسه، وكانت تعمل بكفاءة تامة تكفى احتياجات المخرجين المصريين الذين تحولوا إلى السينما الناطقة دون حاجة إلى السفر للخارج لتسجيل الصوت عن طريق أسلوب ما يسمى (ما بعد التطابق بين الصوت والصورة)، وتحولت هذه

الشقة الصغيرة إلى (ستديو الأفلام الناطقة المصرية) والذى أنشأته الشركة الشرقية للسينما لأصحابها (محسن سابو)، (ماريو ابولونى)، و(توليو كارينى) حوالى عام ١٩٣٢ فى حدائق القبة، وبعد أول استديو به تسجيل الصوت على الآلات والمعدات التى ابتكرها المهندس (محسن سابو)، وتم فى هذا الاستديو تصوير أفلام «مخزن العشاق» ١٩٣٢، «الاتهام» ١٩٣٤، «ابن الشعب» ١٩٣٤- حتى أغلق أبوابه حوالى عام ١٩٣٥، ومن الطريف أن قاعة الصوت الصغيرة تلك كانت ما تزال موجودة حتى السبعينيات.. لكن صاحبها (محسن سابو) تركها دون استعمال منذ سنوات طويلة عندما هاجر إلى سوريا حيث عمل هناك فى مجال معدات استديوهات التصوير. وبعد اغلاق الاستديو السابق أنشأ (كارلو بوبا وماريوا بولونى) فى مصر الجديدة عام ١٩٣٦ (ستديو هليوبوليس)، وفيه تم تصوير فيلم «كله إلا كده» ١٩٣٦، كذلك تم فيه تصوير خمسة أفلام كان أخرها «أصحاب العقول» ١٩٤٠ ثم توقف نشاطه تماما، وفى قلب القاهرة وقبل إنشاء الاستديو السابق بعامين أنشىء فى شارع الشيخ أبو السباع بوسط القاهرة عام ١٩٣٤ - وهو (شارع جواد حسنى) الان (ستديو كاتساروس)، والاستديو عبارة عن مخزن كبير به بلاتوه وحد مساحته ٣٠×٩×٦ متر مربع تحيط به غرف ملابس الممثلين ومجهز بالامكانيات الضرورية للعمل السينمائى، وكان يؤجر لشركات الإنتاج المختلفة، وكان أول فيلم تم تصويره فى هذا الاستديو «شبح الماضى» ١٩٣٤ لحساب (الأخوين لاما) ثم «بواب العمارة» ١٩٣٥ و«الغندورة» ١٩٣٥، و«معروف البدوى» ١٩٣٥، و«أنشودة الراديو» ١٩٣٦، «بسلامته عاوز يتجوز» ١٩٣٦، لكنه يتحول بعد عام ١٩٣٧ إلى صالة مزادات ماتزال موجودة حتى الآن تديرها حفيدته ومن الممكن زيارتها وملاحظة ما كان عليه موقع التصوير أو ما كان يسمى بالبلاتوه والعديد من ملامح الاستديو السينمائى. وفى عام ١٩٣٧ تم إنشاء (ستديو وهبى) الذى أقامه

(يوسف وهبى) فى الجيزة، لكن (توجو مزراحى) يستأجره عام ١٩٣٩ بعد أن نقل نشاطه إلى القاهرة، ونشير إلى أن الاستديوهات فى الاسكندرية كان بها معامل للتحميض والطبع.. أمّا فى القاهرة فكان يتم تحميض وطبع الأفلام فى شركة مصر للتمثيل والسينما، وشركة كوداك، وبعض الشركات الأجنبية الأخرى التى تقوم ببيع الأفلام الخام، وكان لكل شركة من تلك الشركات معملها الخاص وقسم تصوير كامل يشرف عليه مصور وفنيون أغلبهم من الأجانب .

ستوديو مصر

وبعد بناء (ستديو مصر) - الذى أسسه الرائد الاقتصادى (طلعت حرب) ووضع الحجر الأساسى له يوم ٧ مارس ١٩٣٤، وبدأ العمل فى تشييده فى أغسطس ١٩٣٤ - نقطة تحول فى تاريخ السينما المصرية ونقطة تحول فى تاريخ ستديوهات السينما فى مصر على وجه الخصوص، حيث تحولت السينما المصرية إلى صناعة قومية وفن ناهض ومؤثر. ويقع الاستديو على بعد اثنى عشر كيلو مترا من قلب القاهرة فى منطقة الأهرام على مساحة قدرها سبعة عشر فدانا (حوالى ثمانين ألف متر مربع)، وروعى عند إنشائه أن يكون مجهزاً بأحداث الأجهزة وأكثرها تطورا وهى أجهزة استوردت من شركة (توبيس) العالمة (تصوير، تسجيل صوت، معدات طبع وتحميض) الخ.. وبدأ العمل بالاستديو بتصوير أول فيلم من إنتاج شركة مصر للتمثيل والسينما وهو «وداد» ١٩٣٦ وعرض فى (مهرجان فينسيا) وقد تولى ادارته (أحمد سالم) خلفا (لليتوياروخ) فى يونيو ١٩٣٥ وانضم إليه من الأجانب المخرج الألمانى (فريتز كرامب)، والمصور الروسى (سامى بريل)، والماكيير الروسى (الكسندر سترانج) والمصريون الذين درسوا بالخارج مثل (مصطفى والى) الذى أشرف على شحن وتركيب معدات وأجهزة الاستديو، و(ولى الدين سامح)، و(نيازى مصطفى)، و(أحمد بدرخان)، و(حسن مراد)، و(محمد عبد العظيم)،

و(موريس كساب)، وكذلك المصريون الذين تربوا فى الاستديو أمثال (جمال مدكور، عبد الفتاح حسن، كمال سليم، إبراهيم عمارة، عزيز فاضل، صلاح أبو سيف، حلمى رفلة، خليل أدهم، عبد الحفيظ سالم) وغيرهم، وفي يوم السبت ١٢/١/١٩٣٥ افتتح (ستديو مصر) رسميا فى حفل ضم (٥٠٠) مدعو من كبار رجال الدولة والفن والأدب والصحافة. ويوجد بالاستديو أربعة بلاتوهات مساحاتها كالتالي: بلاتوه رقم (١) الطول ٢٧ متر، والعرض ١٨ متر، والارتفاع ١٢ متر، البلاتوه رقم (٢): ٢٥×١٠×٩ متر مربع، والبلاتوه رقم (٣) : ٢٠×١٢×٦ متر مربع، والبلاتوه رقم (٤) : ١٥×١٠×٦ متر مربع، كما يوجد بالاستديو الأقسام التالية: (التصوير السينمائى، الإضاءة، المعامل، المونتاج، الدوبلاج، الديكور، التصوير الفوتوغرافي، التروكاج والرسوم المتحركة، الصوت، الشرائح الملونة) كما كان يوجد معمل للتحميض والطبع للأفلام من مقاس ٣٥مم ، ١٦مم، وتكبير من ١٦ مم إلى ٣٥مم، وكان لدى الاستديو امكانيات تنفيذ إنتاج (٣٠) فيلما روائيا طويلا سنويا بخلاف الأفلام القصيرة وجريدة مصر السينمائية، وبالاستديو عدد (٢) بلاتوه مكيفة الهواء، وثلاث صالات لعرض الأفلام، وصالة لتسجيل الأغانى والموسيقى، كما يوجد صالة (للباك بروجكشن) أى : عرض الصورة من الخلف على شاشة كبيرة بحجم شاشة السينما - وسلسلة من الغرف الصغيرة لمونتاج الأفلام، ومخازن مجهزة لحفظ نسخ الأفلام.. وللأسف توقف المعمل الآن (الأبيض والأسود والألوان)، وتحول إلى مجرد مخزن للأجهزة والمعدات القديمة .

ستوديوهات جديدة

ولم يتوقف بناء الاستديوهات السينمائية الجديدة بعد انشاء (ستديو مصر) فقد انتقل سينمائيو الاسكندرية إلى القاهرة بعد انشاء ستديو مصر، وأقام (الأخوان لاما) (ستديو لاما) عام ١٩٣٦ بحدائق القبة، ويضم بلاتوهين كبيرين، واعة تسجيل صوت، وكل الخدمات السينمائية

اللازمة لعمل الأفلام.. وكان الاستديو مقاماً على مساحة ٦ أفدنة تقريباً، ومساحة البلاتوه الواحد ٣٢× ٢١× ١٥ مترا، وكان بالاستديو معظم الامكانيات اللازمة للعمل السينمائى ماعدا معمل التحميض والطبع، وكان بالاستديو ڤيلا خاصة لسكن أصحاب الاستديو، وكان أول فيلم تم تصويره فيه «الهارب» ١٩٣٦ لحساب (شركة أخوان لاما)، وتم فى هذا الاستديو إخراج جميع (أفلام لاما)، وكذلك بعض أفلام الشركات الأخرى، إذ تم تصوير ٢٨ فيما فى هذا الاستديو منذ الفترة التى أنشىء فيها (١٩٣٦) حتى توقفه عن العمل بوفاة (إبراهيم لاما) عام ١٩٥٢ - أى فى حوالى اثنى عشر عاما.. منها ١٦ فيلما لحساب الاخوان لاما والباقى (١٢ فيلما) لحساب الشركات الأخرى، وقد تحول هذا الاستديو الآن إلى عمارات سكنية وجاراجات. وفى نفس الفترة تقريبا (١٩٣٥-١٩٣٦) أقيم (ستديو ناصيبيان) بشارع المهرانى بالفجالة بوسط القاهرة حيث أنشأه (هرانت ناصيبيان) فى ظروف اقتصادية صعبة، وكان الاستديو مستودعا قديما للأخشاب على مساحة نصف قدان تقريبا (٢٠٠٠ متر مربع) وتحول إلى ستديو سينمائى مكون من بلاتوه واحد مساحته ٣٢×١٧×٨ متر، أما باقى الأدوارفعبارة عن غرف للممثلين والممثلات وأماكن لمعدات التصوير بالإضافة إلى صالة لتسجيل الصوت.. كما يوجد به (معمل للتميض والطبع)، وكان أول فيلم يتم تصويره فيه «الحب المورستانى» ١٩٣٧، ومنذ ذلك التاريخ تم عمل حوالى ٣٠ لشركات إنتاج مختلفة، ما زال هذا الاستديو يعمل حتى الآن.. وكان المخرجون الذين يرغبون فى عمل أفلام ذات ميزانيات منخفضة يفضلون عمل أفلامهم في هذا الاستديو بسبب وجود الاستديو بوسط المدينة، ويستطيع هذا الاستديو إنتاج (٩) أفلام روائية طويلة فى السنة، ويوجد به أيضا صالة للتصوير بطريقة الباك برجكشن، وقاعة خاصة لعرض الأفلام، وصالة للمكساج، وصالة أخرى لتسجيل الأغانى والموسيقى التصويرية. وفى عام ١٩٣٧ أنشأ (يوسف

وهبى) فى شارع حسنى بالجيزة (ستديو وهبى) بعد إغلاق (ستديو رمسيس) الذى بناه فى إمبابه.. والاستديو الجديد مبنى على مساحة أقل من فدان.. عبارة عن منزل عادى به بلاتوه مساحته ٣٢×٢٤×٥ر٩ متر، وكان يوجد بالاستديو معظم متطلبات العمل السينمائى.. لكن لم يكن به معمل للتحميض والطبع، وكان أول الأفلام التى تم تصويرها فيه «المجد الخالد» ١٩٣٧ تلاه «ساعة التنفيذ» ١٩٣٨، ١٩٣٩ من إنتاج وإخراج وتأليف وتمثيل (يوسف وهبى). وبعد عامين استأجر (توجو مزراحى) الاستديو ليقدم فيه أفلام شركته التى تم نقل نشاطها من الاسكندرية، وتحول اسم الاستديو إلى (ستديو توجو) الذى صور فيه ٢٩ فيلما معظمها من إنتاج شركته (شركة الأفلام المصرية) حتى عام ١٩٥٢ - أى على مدى خمسة عشر عاما.. لكن الاستديو تغير اسمه للمرة الثالثة وأصبح (ستديو الجيزة) بعد ذلك التاريخ حين تركه (توجو مزراحى) الذى هاجر من مصر إلى إيطاليا - حيث توى هناك عام ١٩٨٦ - وبالتدريج تقلص نشاط الاستديو حتى أصبح الآن لا يستعمل كاستديو للتصوير السينمائي.. وهناك استديو آخر عرف باسم (ستديو هليوبوليس) غير ذلك الاستديو الذى أنشأته (عزيزة أمير) بنفس الاسم.. أنشأه أصحاب شركة الأفلام الناطقة المصرية وهم (ماريو ابولونى، وكارلوبويا) حيث أقاماه فى مصر الجديدة، وكان أول فيلم يتم تصويره فيه لحساب شركتهما «كله إلا كده» ١٩٣٧ ثم استأجر الاستديو المصور (تويوكارينى) وأخرج فيه فلمى «مراتى نمرة» ١٩٣٧، و«عمر وجميلة» ١٩٣٧ - وعندما نقل المصور (الفيزى أورفانيللى)نشاطه إلى القاهرة استغل هذا الاستديو، وقد فيه فيلمى «تحت السلاح» ١٩٤٠، و«أصحاب العقول» ١٩٤٠، وهو آخر الأفلام التي تم تصويرها فى هذا الاستديو..

ستوديوهات الأربعينيات :

وفى الأربعينيات أقيمت عدة ستديوهات سينمائية هامة : (ستديو شبرا - أو - ستديو حدائق شبرا) الذى تم بناؤه عام ١٩٤٤ على مساحة

خمسة أفدنة تقريبا فى شبرا البلد أو شبرا الخيمة الآنت، وكان به بلاتوهات على مساحة ١٣ ألف متر مربع، وكان به جميع الملحقات اللازمة للعمل السينمائى كستجيل الصوت وتحميضه، وقد وضع فيه (محسن سابو) الذى أنشأه كل خبرته وكفاءته، وكان أول فيلم يتم تصويره فيه «أحب البلدى» ١٩٤٥ من إنتاج أفلام الشباب، وكان الاستديو يؤجر لشركات الانتاج، وتم تصوير أربعة أفلام فيه، واستمر العمل فيه حتى عام ١٩٥٧ فقط.. ثم توقف بسبب إقامته فى ح بعيد عن كل الأنشطة السينمائية الأخرى، وتم تدمير هذا الاستديو بعد سنوات قليلة، وقسمت الأرض الخلاء التى :ان مقاما عليها بين عدد من الملاك،، وفي عام ١٩٤٤ أنشأ (أحمد جلال ومارى كوينى) فى شارع نجيب شكور بحدائق القبة (ستديو جلال) ليتم فيه تصوير أعمال (شركة أفلام جلال) وبنى الاستديو على مساحة أربعة أفدنة أى (١٧٢٠٠) متراً مربعاً، وهو قريب جدا من (ستديو لاما) الذي أشرنا إليه من قبل، ويضم بلاتوهين مساحة كل منهما ٨×١٨×٣٢ أمتار، وبه أقسام للتصوير الفوتوغرافى، والصوت، والإضاءة، ومعمل لتحميض وطبع الأفلام الأسود والأبيض.. كما يوجد قسم للتصوير الخارجي، وكان فى إمكانية الاستديو تنفيذ إنتاج ٢٠ فيلما طويلا سنويا.. كما يوجد بالاستديو صالة لعرض الأفلام ولتسجيل الأغانى والموسيقى، وكان أول فيلم يتم تصويره فيه «بين نارين» ١٩٤٥ لحساب أفلام الكرنك.. وقد تم تصوير جميع أفلام (أحمد جلال) فيه وأفلام الشركات الأخرى، وما زال يعمل حتى الآن وتملكه شركة مصر للاستديوهات والانتاج السينمائي، ومؤجر حاليا للمخرج المنتج (يوسف شاهين) ونشير إلى أن هذا الاستديو رغم تعثره فى البداية بعد وفاة مؤسسة (أحمد جلال) المفاجىء.. إلا أن (مارى كوينى) واصلت المسيرة واستطاعت أن تجعل هذا الاستوديو ينافس الانتاج السينمائي ف يمنطقة الهرمك... بعد أن جذبت الإيجارات الرخيصة والتكاليف المنخفضة ي الخدمات أكثر من

منتج في أن يقوم بإنتاج أفلامه هناك.. بالإضافة إلى بناء عدد من معامل التحميض والطبع في تلك المنطقة، خاصة طبع العناوين في أسفل الكادر على الأشرطة السينمائية (معامل أنيس عبيد، وايديال تيترا فيلم)، والمعمل الأخير اشتراه (أنيس عبيد) من صاحبته (مدام برسبورى) فى أواخر السبعينيات.

وفى الأربعينيات أيضا تم بناء (ستوديو الأهرام) في أواخر الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥، وقد أنشأته (شركة ستديوهات الأهرام) التى تكون أعضاء مجلس إدارتها من (محمود باشا شاكر، ومحمود باشا ثابت، وأحمد بك مختار، وشكرى بك ويصا، ومسيو أ. انيفوجين، ومسيو ب. بليتى، ومسيو د. اكونومو، ومسيو أ. فراموسى وهو المدير المنتدب)، وبنى الاستوديو على مساحة سبعة أفدنة (٢٧٠٠٠ متر مربع)، وبالاستديو ثلاث بلاتوهات : ا لأول مساحته ٣٥م طول × ١٣ م عرض × ٩ م ارتفاع وهو أكبر بلاتوه في مصر ويوجد به أقسام التصوير، والإضاءة، والتيترات، والصوت، والمونتاج، ومعمل للتحميض والطبع من مقاس ٣٥مم، ١٦مم أبيض وأسود، وكان لدى الاستديو إمكانيات تنفيذ إنتاج ٣٥ فيلما روائيا طويلا سنويا.. بالإضافة إلى الأفلام القصيرة.. كذلك يوجد بالاستديو صالتان لعرض الأفلام ٣٥مم، و١٦مم. منها صالة لتسجيل الأغانى والموسيقى. كما يوجد به أيضا مساحة كبيرة لبناء المشاهد الخارجية فى الهواء الطلق يطلقون عليها (الحارة).. وكان أول فيلم يتم تصويره في (ستديو الأهرام)، «عنتر وعبلة» ١٩٤٥ من إنتاج أفلام تلحمى، ومنذ ذلك التاريخ تم تصوير عدد كبير من الأفلام المصرية فيه.. والجدير بالذكر أنه تم تجهيز هذا الاستديو بأجهزة ومعدات صنعت فى مصر على يد المهندس المتمصر (جورج أوهان).. ثم تم تجديد كل تلك الأجهزة والمعدات بالكامل بعد الحرب العالمية الثانية، وما زال يعمل حتى الآن، ويتميز - رغم أنه يقع فى منطقة الهرم- بأنه زقرب إلى وسط

المدينة من ستديو مصر.. لذا يفضله كثير من المنتجين وفى عام ١٩٤٨ يتم بناء (ستديو نحاس) الذى أنشأته شركة تضامن بين (أدمون نحاس وانطوان خورى ويوسف وهبى) فى شارع الهرم على مساحة ثلاثة أفدنة (١٢٠٠٠ متر مربع)، وبالاستديو بلاتوه واحد مساحته ١١م طول ×٢٢م عرض × ١٣م ارتفاع.. وقد صمم الاستديو بشكل حديث، وبحيث يستوعب تنفيذ انتاج من (٨) إلى (١٠) أفلام طويلة سنويا. ويوجد به أكبر صالة فى مصر للتصوير (الباك بروجكشن) أى عرض الصورة من الخلف على شاشة كبيرة بحجم شاشة السينما.. لتوظف كبديل لمشاهد التصوير الخارجى، كما يوجد به أيضا صالة لعرض الأفلام وتسجيل الأغانى والموسيقى.. لكن ليس به معمل للتحميض والطبع.. وقد خصص فى البداية أفلام (نحاس فيلم)، وكان أول فيلم يتم تصويره فيه «الحب لا يموت» ١٩٤٨ - أول أفلام الشركة من إخراج (محمد كريم)، ولم يتوقف العمل بالاستديو حتى بعد تأميمه فى الستينيات وظل يؤجر للشركات المختلفة تصور فيه أفلامها بعد أن أصبح ملكا (للشركة مصر للاستديوهات والانتاج السينمائي)، وقد كان الاستديو من أفضل المواقع التى تقدم الأعمال السينمائية المتميزة لأن تجهيزاته كانت أكثر حداثة من الاستديوهات الأخرى، ورغم ذلك فقد أفلست (شركة نحاس فيلم) وبيعت أفلامها فى أوائل الستينات، وآل الاستديو إلى ا لقطاع العام. أما فى القطاع الخاص فقد كان آخر ستديو سينمائى يتم إنشاؤه فى أواخر الأربعينيات هو (ستديو رامى) الذى أنشأه (ابوستولوكيزيازى، ورمضان رامى) عام ١٩٤٩ فى تفتيش السيوفى بالاسكندرية على م ساحة ثمانية آلاف متر مربع، ويتكون من بلاتوه مساحته ٢٤×١٨×٩ متر، وكان به الإمكانيات الضرورية للعمل السينمائي وكان أول فيلم يتم تصويره فيه «أمينة» ١٩٤٩ من إنتاج وإخراج (جوفريدو النسدرينى)، لكن توقف نشاط هذا الاستديو بعد فيلم واحد أو ربما فيلمين .

ستديوهات السبعينيات :

وننتقل من الأربعينيات إلى السبعينيات وبعد أن تم تأميم صناعة السينما فى أوائل الستينيات وظهور القطاع العام فى السينما لنشهد تجربة المخرج والمنتج (سيد عيسى) الذى أقام ستديو سينمائى فى قريته (بشلا) كأول استديو في الريف المصرى بعيداً عن القاهرة وعواصم الأقاليم.. مقلدا بذلك النظام المتبع فى الاتحاد السوفيتى - حيث حصل على الدكتوراه من معهد السينما بموسكو عام ١٩٦٧ - وأخذ يعد لإخراج الموال الشعبى «شفيقة ومتولى» بأسلوب جديد، وبدأ التصوير فى الاستديو مع النجمة (سعاد حسنى).. لكن الخلاف يدب بينهما بعد أسابيع وينتهى الأمر بتوقف التصوير ليكمل الفيلم (على بدرخان) مع الاستعانة ببعض المشاهد التى قام سيد عيسى بإخراجها، ويعرض الفيلم عام ١٩٧٨، ولا ييأس (سيد عيسى) ويعود ليقوم بتصوير فيلم «المغنواتى ١٩٨٣ في (ستديو بشلا) وبعده يتوقف الاستديو عن العمل ليتحول بعد ذلك إلى ورشة لصناعة الموبيليا بعد أن اشترته شركة السعد لتوظيف الأموال، وكان الاستديو قد بنى على مساحة نصف فدان (٢٠٠٠م٢) ومجهزاً بآلتى تصوير سينمائي، ومعدات إضاءة كاملة، ومجهز أيضا لتصوير المناظر الخارجية.

مدينة السينما :

وأخيراً وفى منتصف الستينيات تم إنشاء (مدينة السينما) بالهرم على مساحة ثلاثين فدانا تضم أكبر بلاتوهين فى مصر مساحة كل منهما ٧٠×٤٠ متر وبارتفاع ٥ر٢٢ مترا - أى ثمانية أضعاف حجم أكبر البلاتوهات الموجودة حاليا وهو بلاتو (ستديو نحاس أو النيل كما يسمونه) والذي تبلغ مساحته ٣٥×٢٠×١٣ مترا، وهما يفوقان الـ(١١) بلاتوه الموجودة حاليا فى ستديوهات السينما فى مصر، لأنهما مصممان على أحدث طراز بحيث أنهما من المفروض أن يسمحا بالتسجيل أثناء

التصوير، ومجهزان بالآلات الرافعة المصممة على شكل قضبان متقاطعة لتسهيل عملية تركيب وتحريك مهمات الإضاءة، ومزودة بتيار كهربائى مستمر وثابت الجهد مقداره (١٢٠) فولت، وملحق بكل بلاتوه جميع المخازن والحجرات التى تحقق له خدمة إنتاجية كاملة، كما أن ارتفاع البلاتوه إلى ٥ر٢٢ متر يهيىء للعاملين فرصة التصوير بطريقة (البانافيزيون)، وبالمدينة أماكن متعددة للتصوير الخارجي، ومركز للصوت به صالتان (للمكساج) لمزج الأصوات العادية والأصوات الاستريوفونية ذت الأربع قنوات.. على أشرطة مغناطيسية تمكن من الحصول على أعلى جودة، وصالتان للدوبلاج مزودتان بعددات لتحديد أطوال اللقطات، وآلات الينوجراف - التى تسهل على العاملين عملية الدوبلاج برؤية ذبذبات الصوت المصابة للصورة، وصالة لتسجيل الموسيقى السيمفونية، وصالج أخرى لتسجيل الموسيقى العادةي، ومركز المونتاج المجهز الذى يضم خمش عشرة حجرة (للمافيولا). . يتبعهما (٣٠) حجرة للمونتاج البوزيتيف والنيجاتيف، و(عشر) حجرات كمكاتب واستراحات خاصة بأسرة المونتاج، كما تضم مدينة السينما معملا للألوان ذا أجهزة حديثة، وطاقة إنتاجية تصل إلى ٢ مليون متر شهريا، وملحق به معمل كيميائي لاجراء الاختبارات اللازمة للأحماض ومراقبة الجودة فى عمليات الطبع والتحميض، وقسم خاص لتصحيح الألوان، وتتبع مدينة السينما شركة مصر للاستديوهات والانتاج السينمائي، وكان الهدف منها فتح الباب للانتاج العالمى المشترك وإنتاج الأفلام العالمية الكبيرة، وكان من المفروض أن يجهز البلاتوهان الكبيران بأحدث الأجهزة وعلى أعى مستوى.. لكن الإمكانيات المالية لم تتم لهما الفرصة حتى الآن رغم إنفاق الملايين عليهما، فأوقف العمل في هذا المشروع الكبير..

وبعد هذا الاستعراض السريع لاستديوهات السينما فى مصر نجد أنه قد انحصر نشاط الاستديوهات منذ بداية القطاع العام فى سنة

١٩٦٢ فى إطار (شركة مصر للاستديوهات والإنتاج) وبذا أصبحت الجهة الوحيدة تقريبا المكلفة بإدارة وتشغيل وإنشاء الاستديوهات والمعامل وتحديثها وإنتاج الأفلام السينمائية - بعد أن آلت إليها ملكية الاستديوهات الآتية: ١- ستديو مصر. ٢- ستديو الاهرام.

٣-ستديو جلال.. بالإضافة إلي أراضى منزوع مليكتها للمنفعة العامة، ومدينة السينما بما تتضمنه من . مركز الصوت وصالة العرض، ومركز المونتاج، ومعمل الألوان، ومبنى الشركة الإدارى والمالي، والبلاتوهين.. لكن واقعالأمر أن العمر الافتراضى لمعدات الاستديوهات، ومركز الصوت، ومعدات التصوير السينمائى، ومعدات الإضاءة السينمائية، ومعدات المونتاج.. قد انتهى منذ وقت طويل، وجميعا عرضة للتوقف فى أية لحظة، وقد أثر هذا الوضع على ضعف الطلب على خدمات الاستديوهات وهروب المنتجين للحصول على الخدمة الانتاجية من خارج مصر، فقد وصلت نسبة كفاءة معدات مركز الصوت إلى ١٥٪، ومركز المونتاج إلى ٢٥٪، وستديو نحاس إلى ٢٠٪، وستديو الأهرام إلى ٢٠٪، وستديو مصر إلى ٢٠٪- أما (ستديو جلال) فهو مؤجر لشركة مصر العالمية (يوسف شاهين)، ولم يبق إلا معامل مدينة السينما التى أنشئت عام ١٩٨٩ وتصل نسبة كفاءتها إلى ٧٥٪، وقد أثر عدم تحديث الآلات والمعدات التي انتهى عمرها الافتراضى بالسلب على الخدمات التى تؤديها هذه الشركة وبالتالى على إيراداتها، وقد حاولت الشركة خلال السنوات القليلة الماضية تجدي دمركز الصوت وتوفير قطع الغيار التكميلية وتزويده بملحقات أجهزة التسجيل، وعمل إحلا وجديد تكييف ستديو نحاس، وتجهيز وتأثيث قاعتى العرض بالمعمل، وقد أصبحت هذه الشركة منذ عام ١٩٩١ إحدى الشركات التابعة (للشركة القابضة للسينما والضوئيات) بصدور قانون قطاع الأمال العام رقم (٢٠٣) لسنة ١٩٩١.

وقد أصدرت الشركة القابضة فى ١٥ ديسمبر ١٩٩٢ كتيبا بعنوان

(منهج وخطة عمل الشركة القابضة للسينما والضوئيات وشركاتها التابعة فى ظل القانون (٢٠٣) لسنة ١٩٩١ ولائحته التنفيذية) تعرض فيه خطة عمل الشركة التى تقترح فيها عدة بدائل لحل مشكلة السينما - من وجهة نظرها - وهى بدائل تنحو نحو بيع هذه الأصول للقطاع الخاص، وهى الأصول التى تمثل ميراثنا السينمائي - حتى ولو كانت الشركة قد وضعت تحفظا هشا على ذلك وهو أن يراعى على قدر الإمكان عدم تنفيذ مبدأ بيع الأصول لغير الأغراض المنشأة من أجلها لما لذلك من تأثير سلبى على صناعة السينما فضلا عن ارتباط أسماء هذه الأصول بتاريخ السينما المصرية - ومن الغريب أنها ترى أن (ستديو جلال) ليس له سوى بديل واحد، وهو عرضة للبيع مع وضع مشاكله القانونية فى الاعتبار، وتقدر قيمة بيعه بثلاثة ملايين ونصف مليون نيه، أما البديل الأول (لاستديو مصر) فهو : (البيع بالحالة الراهنة - بما فى ذلك الأرض الزراعية التى تبلغ ثمانية أفدن ونصف، ويبلغ ثمنه ١٥ مليون جنيه، أوإعادة الاستديو إلى ما كان عليه قبل التأميم.. حيث كانت له القدرة على تقديم جميعا لخدمات الإنتاجية لما يقرب من أربعين فيلما روائيا فى السنة، وفى هذه الحالة يلزم إجراء عمرات جسيمة للمبانى، وإضافة مبنى للمونتاج، وتوفير معمل ومركز للصوت بجميع معداته وتوفير معدات البلاتوهات، أو إضافة (معدات خدمات الفيديو) إلى التجهيزات المذكورة ليكون من الممكن إنتاج حوالى مائة ساعة إنتاج تليفزيونى، أو إدخال الحاسب الآلى فى تلوين الأفلام الأبيض والأسود لتنفيذ الخدع التصويرية والمؤثرات الخاصة على شرائط الفيديو، أو إضافة بناء بلاتوه بالأبعاد العالمية.. علاوة على التجهيزات الواردة فى البديل السابق، أو إضافة تحويل الأرض الزراعية البالغ مساحتها ثمانية أفدنة ونصف إلى مدينة سينمائية تحتوى على تسهيلات تصوير جميع المناظر الخارجية في جميع الحالات. أما (ستديو الأهرام) فالبدائل متعددة وأولها : البيع بالحالة الراهنة فى حدود (١٠)

مليون جنيه، أو إعادة الاستديو إلى ما كان عليه قبل التأميم.. حيث كانت له القدرة على تقديم الخدمات الإنتاجية لعدد (٣٥) فيلما روائياً طويلاً، وفى هذه الحالة يلزم إجراء عمل عمرات جسيمة للمبانى، وإضافة مبنى للمونتاج، وكذلك مبنى لمركز الصوت، وتوفير معدات البلاتوهات، أو إضافة الخدم التليفزيونية ليمكن إنتاج حوالى مائة ساعة إنتاج تليفزيونى، وكذلك إضافة خدمات الحاسب الآلى لتنفيذ المؤثرات الخاصة على شرائط الفيديو، أما مشروع (مدينة الفنون المتكامل) والذى يضم : ١- المعمل ٢- مركز الصوت ٣- مركز المونتاج ٤- ستديو نحاس ٥- بلاتوه (١)، وبلاتوه (٢) غير المستغلين حاليا،، فتعرضه إما للبيع أو لاستكمال المعمل، ومركز المونتاج، وتجهيز ستديو نحاس، والبلاتوهين، بالمعدات اللازمة.. بما يوفر الخدمات الإنتاجية لعدد (٣٠) فيلما روائيا طويلا، ومائة ساعة إنتاج تليفزيونى..

وأخيراً تم خصخصة ستديوهات مدينة السينما وستديوهات القطاع العام الأخرى لحساب قطاع الإنتاج بالتليفزيون، ولحساب أفراد كماحدث مع المخرج السيناريست رأفت الميهى عندما امتلك حقوق استغلال (ستديو جلال) بحدائق القبة..

وفى السنوات القليلة الأخيرة تم إنشاء مجموعة من الاستديوهات التى تصلح للتصوير السينمائى والتليفزيونى بمدينة الإنتاج الإعلامى فى إطار (مدينة ٦ أكتوبر) التى تُعد الآن ضاحية من ضواحى القاهرة الكبرى، وتشرف عليها وزارة الإعلام والأجهزة الفنية فى التليفزيون المصرى..

وإلى جانب ستديوهات السينما كان من الضرورى بناء دور عرض سينمائى انتشرت فى كل أنحاء مصر وكان النصيب الأكبر من هذه الدور فى مدينة القاهرة عاصمة البلاد حين بدأت (سينما توغراف ليميير) عروضها بالقاهرة يوم السبت ٣ أبريل عام ١٨٩٧، وكان موقعها بدار فرنسيس بميدان حليم باشا بالقرب من حمام شنيدر بحى الأزبكية

(وتشير إلى دار عرض سينماتوغراف ليميير) قد بدأت عروضها قبل القاهرة بثلاثة وستين يوما (٣٠ يناير ١٨٩٧) وكان موقعها بشارع محطة مصر بين بورصة طوسون وتياترو الهمبرا) وتواصلت زيادة دور العرض السينمائي فى القاهرة فى أماكن مثل : (قهوة الشانزليزية) ١٩٠٦، (سينماتوغراف إكسلسيور) كأول عرض سينمائى ناطق فى ٢٢ ديسمبر ١٩٠٦، وفى عام ١٩٠٧ ظهرت دور عرض (صالة سانتى - سينماتوغراف باتيه)، و(تياترو عباس)، و(سينماتوغراف مونديال)، و(تياترو النوفوتيه)، و(السينماتوغراف الجديد بتياترو عبد العزيز)، و(سينماتوغراف برنتانيا) ١٩٠٨، و(تراس قصر النيل بالجزيرة)، و(يرياتون الصغير بشارع سليمان باشا، و(سينما ايديال بشارع عابدين)، و(جران هاوس بمصر الجديدة)، و(سينما مودرن بشارع عماد الدين)، و(جران سينما توغراف بشبرا)، و(الكلوب المصرى بجوار سيدنا الحسين)، و(سينما توغراف بالاس بالظاهر) وكلها أفتتحتعام ١٩١٠، وفى العام التالى (١٩١١) تم إفتتاح (سينماتوغراف الشيدوفر) أمام التلغراف المصرى بشارع بولاق، و(سينما توغراف الشركة الباريزية) بمطعم سانتى بحديقة الأزبكية، و(صالة برنتانيا) بتياترو برنتيانا بشارع ألفى بك، و(سينما أوليمبيا) بشارع عبد العزيز.. وفى عام ١٩١٢ تم افتتاح (سينماتوغراف فيوليت) بشارع عماد الدين، و(لونا بارك وادى القمر) بمصر الجديدة، و(سينما توغراف لاسيقال) بشارع جلال باشا. وفى عام ١٩١٣ تم افتتاح دار عرض سينمائى واحدة هى (امريكان كوزموغراف)، وفى عام ١٩١٦ تم افتتاح (سينماتوغراف امبير)، و(سينماتوغراف إتوال بالاس)، وفى عام ١٩١٧ تم افتتاح دارى سينما لندن، وسينماتوغراف أوبيليسك بشارع عماد الدين، وفى العام التالى (سينما بيكاديللى)، بشارع عماد الدين، و(سينماتوغراف كوليزيوم) بشارع بولاق. وتكونت عام ١٩٢٢ جمعيات وشركات سينمائية بهدف الوصول إلى إنتاج سينمائي مصرى صميم

بروؤس أموال مصرية، وزاد عدد دور العرض بافتتاح (السينما الوطنى)، و(سينما البسفور)، و(سينما متروبول) ١٩٢٣، وظهرت ثلاث مجلات فنية عام ١٩٢٤ هى : (سينما) باللغة الفرنسية واليونانية، و«التياترو»، و«معرض السينما» وفي العام التالى أسس بنك مصر (شركة مصر للتمثيل والسينما) يونيو ١٩٢٥، وتوالى ظهور المجلات الفنية مثل : «الجديد» «روزاليوسف» «المسرح»، «نشرة مينافيلم» مجلة «الممثل»، مجلة «أوليمبيا السينماتوغرافية»، «ألف صنف»، «العروسة» ، «الدنيا المصورة»، «عالم السينما»، «مصر الحديثة المصورة»، «الستار»، «الناقد»، وأثار إنتاج ثانى فيلم روائى مصرى طويل وهو «ليلى» ضجة كبيرة لم يثرها الفيلم الأول فى بلاد توت عنخ آمون الذى قام بتصويره الرائد محمد بيومى.

وفي عام ١٩٢٩ زاد عدد دور السينما المجهزة بآلات عرض سينمائى ناطق (للأفلام الأجنبية فقط) - إذ لم تنطق السينما المصرية إلا فى عام ١٩٣٢ بفيلم «أولاد الذوات»، ويزداد عدد شركات الإنتاج السينمائى منذ الشركات الأجنبية، وأول شركة إنتاج مصرية (ايزيس فيلم» التى أسستها (عزيزة أمير)، و«كوندور فيلم) للأخوان لاما، و(شركة أفلام النجمة المصرية) ١٩٢٨ (لفاطمة رشدى) و(لوتس فيلم) ١٩٢٩ (لأسيا)، و(رمسيس فيلم))، وشركة الأفلام المصرية، ممنون فيلم) وشركات أخرى كثيرة أنتجت فيلما أو فيلمين، و(عبد الوهاب فيلم) ، فنار فيلم، أفلام النصر، شركة مصر للتمثيل والسينما، أفلام تلحمى، نحاس فيلم وفى الأعوام الثلاثة الأخيرة قام بعض الاستثماريين ببناء عدد من دور العرض فى مدينة نصر، ومصر الجديدة ، والزيتون، والمعادى. وفى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تزايد عدد شركات الإنتاج السينمائى فى القاهرة، وأصبح عدد الشركات التى تعمل في الحقل السينمائي (١٤١) شركة. لكنها تقلصت عام ١٩٦١ - إلى (٦١) شركة - رغم أن عدد هذه الشركات كان قد زاد بعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ - إلى (١٧٨) شركة منهم

حوالى (١٣٦) شركة كانت هذه الفترة بداية ونهاية نشاطها.. كما أن نصف الشركات الجديدة. تقريبا كان أصحابها والمساهمون فيها فنانون وفنانات - لكن عددها تقلص بتأميم صناعة السينما وتأسيس المؤسسة المصرية العامة للسينما، ويعود عددها للزيادة إلى حد ما فى الثمانينيات والتسعينيات.

وعندما نعود إلى دور العرض السينمائى نجد أن دور العرض يصل (٤٦٠) دار للعرض عام ١٩٥٣ فى جميع أنحاء مصر - لكن هذا العدد يتناقص إلى (٢٨٠) دارا للعرض، ووصل إلى (٢١٩) عام ١٩٧٨، وإلى (١٥٤) عام ١٩٩٣، وإلى (١٤١) عام ١٩٩٦ وبذا يكون قد تم إغلاق (٢١٣) دار للعرض على مدى ثلاث وأربعين سنة.. وحيث يصبح عدد دور العرض بالقاهرة أربعة وخمسين دارا عام ١٩٩٦ منها (٣٦) دارا للقطاع الخاص، و(١٨) دارا للقطاع الخاص، وفى نفس الوقت يكون قد تم إغلاق (٥٧) دار للعرض فى القاهرة على مدى الثلاثة والأربعين عاما - إذا كان عددها عام ١٩٥٣ (١١١) مائة وأحد عشر دارا للعرض.

ورغم هذا التقهقر فى عدد الأفلام المنتجة (عدد (٢٢) فيلما عام ١٩٩٦)، وأيضا فى عدد دور العاض - إلا أن القاهرة ما تزال هوليود الشرق، وهى كعبة الفنانين من كل أنحاء العالم العربى - لأنها تملك البنية الأساسية لهذه الصناعة؛ وبما تملكه من ثروة بشرية من الفنانين والفنيين.. أفلا تستحق هذه الإمكانيات الضخمة وهذا التاريخ المشرف لسينما القاهرة - هوليود الشرق - إلى دفعات قوية لإنعاش نشاطاتها - حتى تعود كما كانت هوليود الشرق بحق!؟

المراجع

- صناعة السينما فى مصر - كتيب أصدرته هيئة السينما والمسرح والموسيقى - مايو ١٩٧٩.
- (محمد طلعت حرب - رائد صناعة السينما المصرية) تأليف : إلهامى حسن - هيئة الكتاب - ١٩٨٦.
- (منهج وخطة عمل الشركة القابضة للسينما والضوئيات وشركاتها التابعة فى ظل القانون (٢٠٣) لسنة ١٩٩١ ولائحته التنفيذية) - مصطفى عيد مصطفى - رئيس مجلس إدارة الشركة - ١٥ ديسمبر ١٩٩٢.
- (دليل السينما ١٩٧٠) وزارة الثقافة - المركز الفنى للصور المرئية- دراسة بعنوان «الاستديوهات والمعامل فى مصر» بقلم . يوسف سلامة - من ص١٠٤ حتى ص١١١.
- (تاريخ السينما فى مصر) الجزء الأوّل من بداية ١٨٩٦ - إلى آخر ١٩٣٠ - تأليف: أحمد الحضرى - مطبوعات نادى السينما بالقاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٨٩.

صورة القاهرة فى أفلام الأبيض والأسود

١٩٢٧- ١٩٤٥

فريدة مرعى

يلعب المكان فى السينما عموما والسينما المصرية خصوصا دورا بارزا . فهو الذى تدور فيه الأحداث ، ويهاجر إليه أو يرحل منه الناس. وهو الذى يحدد سلوك الشخصيات ورؤيتهم للحياة وأحلامهم وطموحاتهم . ويهدف هذا البحث إلى رصد صورة مدينة القاهرة فى السينما المصرية فى أفلام الأبيض والأسود حتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥. وقد اعتمد البحث على العينة الانتقائية وليس على منهج المسح الشامل نظرا لصعوبة الحصول على كل أفلام تلك الفترة.

من الملاحظ أن القاهرة تتمتع بأكبر قدر من المساحة فى السينما المصرية. فنادرا ما يخلو فيلم من مدينة القاهرة ، وهى مساحة تستحقها مدينة عريقة مثلها بكل ثقلها السياسى والثقافى والفكرى. وهى لم تكن عاصمة لمصر فقط وإنما كانت عاصمة العالم العربى كله. كان لها دورها الكبير والرائد على مستوى الوطن العربى. فمنها خرجت كل الأفكار الجديدة والجريئة التى غيرت وجه المجتمع المصرى والعربى. وإليها يرجع الفضل فى طرح قضايا مثل قضية حقوق المرأة ومساواتها مع الرجل فى الحقوق والواجبات. ومثل قضية احترام الفن والفنان وحق المرأة فى

النزول إلى عالم الفن دون أن ينتقص هذا من قدرها واحترامها.

وقد رصدت السينما المصرية كل المتغيرات التى حدثت للقاهرة فى هذه الفترة. وكما كانت متتبعة دور القاهرة الايجابى فى طرح الأفكار الجديدة، كانت أيضا شاهدة ومعبرة عن السلبيات. شاهدة على ما فعلته الأزمة الاقتصادية فى مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات. وعما فعله التشبه والتقليد الأعمى للغرب، وما شهدته القاهرة من تمدن زائف يعنى بالقشور ولا يهتم بالجوهر. كما تناولت أثر الحرب العالمية الثانية على سلوكيات التجار وجشعهم. وشجعت المواطن على السلوك الإيجابى لمحاربة الاستغلال.

وقد قامت السينما المصرية بدور إيجابى فدعت إلى التخلص من المظاهر الكاذبة، واحترام العمل كقيمة بصرف النظر عن نوع العمل ذاته حتى لو كان عملا يدويا. كما شجعت الشباب على الأعمال الحرة والتحرر من النظرة التقليدية للوظيفة الحكومية . وسخرت بشدة من تلك الطبقة الطفيلية التى تطلق على نفسها الطبقة الراقية وهى فى الواقع طبقة تعيش عالة على المجتمع. لذلك لم تكن القاهرة فى أفلام تلك الفترة مدينة مستقلة بذاتها دائما، وإنما موجودة فى كثير من الأحيان بالمقارنة بغيرها أى المدينة فى مقابل الريف، أو بالمقارنة بين أحياءها، الأحياء الراقية فى مقابل الأحياء الشعبية. وإذا كانت القاهرة لعبت دورها كمدينة جاذبة نظرا لكبرها وتمدنها ومباهج الحياة فيها، فإنها أيضا كانت أحيانا مدينة طاردة لصعوبة الحياة فيها ولهبوط قيمها وتكالب الناس على المادة فيها.

الصورة الإيجابية للقاهرة:

كانت القاهرة مدينة جذب منذ أول فيلم مصرى روائى طويل وهو فيلم «ليلى» الذى أخرجه إستفان روستى عام ١٩٢٧ حين ترك أحمد حبيبته وخطيبته ليلى فى القرية ورحل مع السائحة الأجنبية إلى «القاهرة» لكى ينعم بحبه الجيد على هواه. ثم فى فيلم «سعاد الغجرية» الذى أخرجه

جاك شوتز عام ١٩٢٨ حين أتت سعاد مع عشيرتها إلى القاهرة من أجل البحث عن الرزق ،وقد ظلت القاهرة تلعب هذا الدور الجاذب منذ ذلك الحين وحتى الآن للعديدمن الأسباب:

١- منبع الأفكار الحديثة:

شهد بداية القرن العشرين طفرة حقيقية على المستوى الفكرى والاجتماعى فى مصر. ما لبثت هذه الطفرة أن اتضحت أكثر فى أعقاب ثورة ١٩١٩ التى شارك فيها الشعب المصرى بكل فئاته ، فقد فتحت هذه الثورة الباب على مصراعيه لكل الأفكار القديمة والجديدة لكى تتجادل وتتصارع على إثر عودة كثير من الشباب الذى تلقى تعليمه فى الخارج وعاد بأفكار حديثة ورغبة أكيدة فى تغيير الكثير من المفاهيم القديمة والبالية فى المجتمع. ولم تكن السينما بمنأى عن هذه التغيرات فى المجتمع المصرى فواكبتها وعبرت عنها وساندتها وكانت القاهرة هى حاملة لواء التغيير ومنها انتقلت كل الأفكار الجديدة إلى بقية أنحاء القطر المصرى وإلى العالم العربى.

وأشهر الأمثلة على هذه الأفكار الجديدة قضية المرأة وحقوقها ، كانت قضية المرأة قد بدأت تفرض نفسها بقوة منذ خرج قاسم أمين إلى المجتمع المصرى بكتابه الشهير «تحرير المرأة» عام ١٨٩٩ الذى ما لبث أن أعقبه بكتابه الآخر «المرأة الجديدة» عام ١٩٠٠.

لم تتجاهل السينما المصرية هذه النداءات وعبرت بالفعل عن المرأة العصرية الجديدة التى تطالب خطيبها باحترامها والاخلاص لها وتعتبر هذا الاحترام والاخلاص حقا بديهيا ولا تقبل الخيانة والعبث بعلاقة الزواج. وقد ظهرت هذه المساندة جلية واضحة فى فيلم «تحيا الستات» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو توجو مزراحى عام ١٩٤٣ . وقام بأدوار البطولة فيه مديحة يسرى ومحمد أمين.

٢- مدينة العلم والنور:

كانت القاهرة دائما موطن النور والمدينة التي يرحل إليها طلاب العلم. وقد تعرضت السينما المصرية فى الكثير من أفلامها إلى هجرة أهل الريف إلى القاهرة من أجل تلقى العلم. وهذه الهجرة كانت إما مؤقتة أى يعود بعدها الشخص إلى موطنه بعد الانتهاء من تلقى العلم، أو هجرة دائمة أى يستقر الشخص فى القاهرة بعد الانتهاء من الدراسة ويعمل ويتزوج. ففى فيلم «عايدة» الذى قامت ببطولته أم كلثوم، وأخرجه وكتب له السيناريو أحمد بدرخان عن قصة لعبد الوارث عسر عام ١٩٤٢، نجد والد عايدة ناظر عزبة الباشا يرسلها إلى مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة لتتعلم فن الرسم والتطريز والموسيقى. كان أملها بعد الحصول على البكالوريا أن تلتحق بالمعهد العالى للموسيقى لكن الأب يتوفى فجأة ويتولى الباشا تربيتها. يرفض تماما أن تلتحق بالمعهد العالى للموسيقى لأنه يريدها أن تصبح مدرسة حرصا على مستقبلها. ولأن سليمان بك مراقب الفنون الجميلة وأخو الباشا يعلم بحبها الشديد للموسيقى فإنه يجاهد بشدة من أجل إقناع أخيه بالموافقة. يتحايل ليسمعه قطعة موسيقية جميلة ويعلق : «سامع الموسيقى الناعمة ياباشا . حاجة من الجنة تبعث الأمل فى النفوس وتخلى الشيطان ملاك. الموسيقى هى النسيم العليل اللى يلطف جو الحياة والبلسم الشافى اللى يداوى جروحها. عشان كده الموسيقيين هم رسل السعادة والنعيم». يوافق الباشا على التحاق عايدة بمعهد الموسيقى العالى للبنات ويكون التحاقها بالمعهد حافزا لابن الباشا كى يلتحق هو الآخر بكلية الآداب ويهتم بمستقبله ليكون أهلا لحبيبته وليكسب رضاء أبيه كى يزوجه إياها.

كما نجد فريد (حسين صدقى) ابن أحد العائلات الكبرى فى الريف يأتى إلى القاهرة لكى يلتحق بكلية الحقوق ويحقق آمال الأسرة فيه ولكنه يقع فى غرام المطربة الكبيرة ذات السمعة السيئة ليلى فى فيلم «ليلى»

الذى قامت ببطولته ليلى مراد وأخرجه وكتب له السيناريو والحوار توجو مزراحى عام ١٩٤٢، والمستوحى من القصة الشهيرة «غادة الكاميليا». تقع هى أيضا فى هواه ويستطيع أن يقنعها بهجر حياة اللهو وبالإستقامة ولكن الأهل لا يوافقون على ارتباطه بها.

وفى نفس العام أخرج محمد كريم فيلم «ممنوع الحب» لمحمد عبد الوهاب كما قام أيضا بكتابة السيناريو عن قصة لعباس علام. وفيه يرسل الوالد ابنه عزيز إلى القاهرة لكى يتعلم الهندسة بينما يرسل خصمه اللدود ابنته لكى تلتحق بالجامعة. كل والد يعلم أولاده لكى يحرز نقطة فى صالحه وضد خصمه ويؤهلهم لكى ينتقموا من الطرف الآخر. ولكن عزيز الذى تعلم الهندسة لكى يبنى ويعمر يرفض أن يساهم فى التخريب والتدمير الذى يمارسه كل طرف ضد الآخر ويتزوج من ابنة خصم أبيه ويستطيع أن يقنعها بإنجاب ثلاثة أطفال. وهكذا يضعون الأهل أمام الأمر الواقع فلا يجدون فى النهاية سوى أن يسود الوئام بينهم بدلا من الخصام والتناحر.

٣- مدينة الفن وتحقيق الشهرة:

كانت معظم الفرق الفنية مركزة فى القاهرة، وحين يحتاج أهل الريف الأثرياء للاحتفال بإحدى المناسبات مثل زواج ابنائهم كانوا يضطرون للذهاب إلى القاهرة للإتفاق مع إحدى الفرق الفنية لإحياء الفرح كما حدث فى فيلم «شارع محمد على» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو نيازى مصطفى عام ١٩٤٤.

لم يكن الذهاب إلى القاهرة هو حلم أهل الريف والأقاليم فقط ولكنه كان أيضا حلم موطنى الدول العربية . فالقاهرة هى موطن الفن ووطن العرب. ومن يريد أن يحقق ذاته عليه بالهجرة إلى القاهرة سواء كان رجلا أو امرأة. وهكذا فعل وحيد (فريد الأطرش) فى فيلم « انتصار الشباب» الذى أخرجه وكتب له السيناريو أحمد بدرخان عام ١٩٤١، عن قصة

لعمر جميعي وحوار بديع خيرى. فقد رحل هو وأخته نادية (اسمهان) من بلاد الشام من أجل أن يحقق حلمه الكبير ويصبح فنانا. ولكن طريق الفن ليس دائما مفروشا بالورود ، بل طريق وعر يحتاج إلى الكثير من الصبر والقدرة على تحمل المشاق حتى يبتسم الحظ فى النهاية . وكما فعلت ببا فى فيلم «كدب فى كدب» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو توجو مزراحى عام ١٩٤٤ . رحلت هى الأخرى أيضا من الشام بدعوى الدراسة والتحقت بإحدى الفرق الفنية فى القاهرة دون أن تخبر أسرتها .

وقد ساهمت القاهرة وساندتها السينما المصرية بنصيب كبير فى تغيير نظرة المجتمع إلى الفن عموما وإلى المرأة الفنانة خصوصا. كان الناس يحبون الفن ولكنهم يرفضون مصاهرة الفنان. ومن أبرز الأفلام التى تمثل هذا الإتجاه فيلم «الفنان العظيم» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو والحوار، كما قام بالدور الأول فيه يوسف وهبى عام ١٩٤٥. فصادق باشا والد مديحة وعزت أخيها يرفضان مصاهرة الفنان نبيل رشدى ويطلق عليه أخيها النار فيصاب بعجز يمنعه من التمثيل. ولكن الأيام تثبت لصادق باشا أنه كان مخطئا في حكمه فيساعد نبيل على العودة إلى مجده بعد جراحة ناجحة ويعترف وهو على فراش الموت، «كنت رجل رجعى أجهل أن الفنان رجل عظيم».

وإلى جانب هذه الصورة المشرقة للفنان الرجل، قدمت أيضا السينما المصرية الفنانة فى صورة ايجابية، فنيا رغم أنها تعمل راقصة فى إحدى الفرق الفنية إلا أنها فتاة محترمة وعلى خلق ولها مبادىء مما جعلها تستطيع أن تؤثر فى منير حتى يترك حياة العبث والاستهتار ويعتمد على نفسه ويلتحق بعمل فى فيلم «كدب فى كدب». وحين اضطرت نادية فى فيلم «انتصار الشباب» أن تحترف الغناء حافظت على سمعتها رفضت أن تجالس الزبائن أو أن تمتهن كرامتها بأى شكل من الأشكال. ورغم ذلك فإن بهية هانم والدة محى(أنور وجدى) رفضت أن تتقبل فكرة زواج ابنها

من مغنية وطلبت منه طلاقها. وقد انسحبت نادية من حياة محى حتى لا تسبب له مشاكل مع والدته. ولكن الوالدة فى النهاية احترمت نادية ووافقت على زواجها من ابنها بل وذهبت بنفسها لسماعها وهى تغنى:

٤- الوعى بأهمية الرياضة واللياقة البدنية:

وقد شمل هذا الاهتمام الجنسين. وقد بدا هذا الاهتمام بالرياضة فى أفلام كثيرة منها فيلم «الرياضى» الذى أخرجه توجو مزراحى وقام ببطولته شالوم عام ١٩٣٧. وهو أول فيلم فى تاريخ السينما المصرية يقوم موضوعه على الرياضة وبه منولوج جميل عن فائدة الرياضة للنساء والرجال.

نجد نفس الدعوة فى فيلم «المظاهر» الذى أخرجه وكتب القصة والسيناريو والحوار كمال سليم، وقام بأدوار البطولة فيه رجاء عبده ويحيى شاهين عام ١٩٤٥ . يدعو الفيلم فى أحد جوانبه إلى الإنضمام إلى الأندية الرياضية وممارسة الرياضة لأنها تساعد الشباب على قضاء أوقات فراغهم بشكل صحى ومفيد.

أما فى فيلم «أنا طبعى كده» الذى أخرجه وكتب القصة والسيناريو والحوار توجو مزراحى وقام ببطولته فؤاد شفيق مع زوزو شكيب عام ١٩٣٨ فتبدو السخرية واضحة من المغالاة فى ممارسة الرياضة واتباع نظام غذائى شديد القسوة مما يؤدى بالزوج إلى محاولة الهروب من زوجته ولو لأيام قليلة يستمتع فيها بالحرية . وهى دعوة واضحة إلى الاعتدال وعدم المغالاة.

الصورة السلبية للقاهرة:

١- مدينة اللهو والانحراف:

ولأنها مدينة الفن فهى أيضا مدينة للانبساط و«الفرفشة» واللهو البرىء وغير البرىء. والذى يأتى من الريف إلى القاهرة سرعان ما تنزلق قدمه بوعى أو غير وعى إلى حياة الليل. ففريد فى فيلم «ليلى» والذى جاء

من أسرة محافظة ينزلق في حب غانية، وعزيز الذى أتى من الريف يعيش حياة المرح والصخب محاطا بالفتيات والسهرات فى فيلم «ممنوع الحب». وأثرياء الريف يأتون من أجل الحصول على لحظات من المتعة مدفوعة الأجر كما فى فيلم «شارع محمد على». حتى المواطن القاهرى معرض أيضا للإنحراف والإنجراف إلى طريق اللهو والعبث كما حدث مع يوسف الرجل الجاد المشهود له بالاستقامة فى فيلم «الطريق المستقيم» الذى أخرجه وكتب له السيناريو توجو مزراحى ، وكتب له الحوار يوسف وهبى عام ١٩٤٣ الذى لم يملك إلا أن يسقط - رغم جهاده - فى براثن المغنية ثريا.

٢- مدينة اللصوص والنشالين:

عبرت السينما المصرية عن هذه الظاهرة بشكل ساخر ولكنه واقعى ، يطالعنا سلامة (نجيب الريحانى) فى فيلم «سلامة فى خير» الذي أخرجه وكتب له السيناريو نيازى مصطفى عام ١٩٣٧ بذلك الموقف المعقد الذى وجد نفسه فيه. يعطيه رئيسه فى العمل بعض الأموال لكى يضعها فى البنك ولظروف خارجة عن ارادته لا يستطيع اللحاق بمواعيد البنك أو بالشركة لكى يعيد الأموال ويضطر إلى الاحتفاظ بها إلي اليوم التالى، يذهب إلى الحلاق فيسمع الأحاديث العجيبة عن الحرامية والنشالين. يستمع إلى مكالمة تليفونية من أحد الزبائن الذى سرقت محفظته وهو يشرح لمحدثته مهارة لصوص القاهرة «إن الحرامية هنا لما تربطى الحاجة بسلاسل يخطفوها». وتستعرض الكاميرا شوارع القاهرة المليئة بالنشالين بينما يحتضن نجيب الريحانى حقيبته بشدة خوفا عليها. نفس الخوف يعيشه عثمان فى فيلم «الساعة سبعة» الذى أخرجه وكتب القصة والسيناريو والحوار توجو مزراحى وقام بالبطولة على الكسار عام ١٩٣٧ . ويسيطر عليه القلق على الأموال التى فى عهدته خوفا من اللصوص.

٣- فساد قيم القاهرة فى مقابل قيم الريف:

ورغم الصورة البراقة للحياة فى القاهرة، ورغم البهجة والحياة العصرية ورغد العيش وتوفر فرص العلم وتحقيق الشهرة الفنية والأدبية ، فإن الظروف تجعل أحيانا مدينة القاهرة مدينة طاردة وليس مدينة جاذبة. ففى فيلم «بنت الباشا المدير» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو والحوار أحمد جلال عام ١٩٣٨، نجد أن الظروف الاقتصادية الصعبة تجبر البطلة على مغادرة القاهرة والتخفى فى زى رجل وقبول وظيفة مدرس لأطفال الباشا والاقامة فى الريف.

والمتأمل للسينما المصرية فى هذا الوقت يجد أنها قدمت صورة بها كثير من السلبيات لمدينة القاهرة. فهناك دائما ذلك الفارق الكبير بين قيم القاهرة كمدينة كبرى أصابها الفساد ، وبين قيم الريف التى مازالت نقية. فهناك تعارض دائم بين قيم السكر والعربدة والحفلات الراقصة والكسل والنوم طوال النهار والسهر طوال الليل وعدم العمل والعيش عالة على الآخرين والخيانة لأقرب الناس والتشبه بالأوروبيين فى ملبسهم وحتى التحدث بلغتهم، وبين قيم الأصالة والبساطة والكفاح من أجل لقمة العيش من أجل هدف والوفاء للأهل والأصدقاء وللزوج والزوجة والحرص على اللغة القومية وعلى الأرض حتى من أثريائهم ، ففى نفس الفيلم السابق «بنت الباشا المدير » يسأل جعفر باشا حكمت أفندى المدرس الخصوصى لأطفاله عن تعليمه. وحين يعرف أنه تعلم فى مدارس الفرير الفرنسية يعلق ساخرا: شيء جميل! ومدارس الحكومة كان عيبها إيه لما تتعلم فى مدارس الفرير؟ يعنى كان أصل أبوك خواجة وإلا أمك ببرنيطة؟ بلا فرنجة كدابة والله اللى مافيهش خير فى جنسه مافيهش خير فى حد». ورغم أن توفيق الشاب ابن جعفر باشا يتمنى أن يسكن فى مصر لأن مصر أم الدنيا إلا إنه يؤمن بشكل قاطع «أن من صالح البلد إن أصحاب الأراضى يسكنوا فى أراضيهم، يهتموا بزراعتهم، يحموا بلادهم، يشوفوا

محصولاتهم، يعمروا القرى مش يروحوا يسكنوا مصر ويهجروا الريف ويخلو العزب تخرب».

وفى فيلم «الدكتور» الذى أخرجه نيازى مصطفى، وكتب له السيناريو كمال سليم عن قصة وحوار لسليمان نجيب عام ١٩٣٩ نجد تمردا شديدا من الدكتور حلمى المتعلم فى أوروبا ضد القاهرة واحتقار أهلها للفلاح الذى هو أصل النعمة ومصدر الثروة. ويقرر أن يبنى بأمواله مستشفى فى قريته يقيم فيه ويترك عيادته في القاهرة لكى يخدم أهله وناسه الطيبين بعيدا عن زيف القاهرة وماديتها وقيمها المتهرئة. وفى موال جميل تغنيه إحدى الفلاحات فى أحد أفراح القرية تعبر كلماته تعبيرا جليا عن هذا التناقض بين المدينة والريف . يقول الموال:

«ياللى افتكرت المظاهر تجعلك مرتاح
وإن الدهب والجواهر يسعدو الأرواح
بشفق على غفلتك
وأضحك أنا الفلاح
عيبك فى مدنيتك والمال معاه راح
شفنى فقير مش غنى وأنا أعطى أموالى
لكن في عيشتى هنى والدنيا ضاحكالى
ما أنكرش عمى ولا اتبرأش من خالى»

وكما يدين فيلم «الدكتور» تعجرف أهل القاهرة واحتقارهم لأهل الريف والنظرة المتدنية إليهم نجد نفس التوجه فى فيلم «ليلى بنت الريف» الذى أخرجه كما كتب له القصة والسيناريو توجو مزراحى عام ١٩٤١ ، فنجد أن فتحى الطبيب الذى عاش فى القاهرة وتعود على حياة اللهو والسهرات يضطر إلى الزواج من ابنة خالته التى تربت فى الريف حتى لا يحرم من الميراث . يتجاهل وجودها ويستمر فى حياته العابثة ولكنه بمرور الوقت يكتشف أنها فتاة متعلمة ومثقفة وتجيد اللغات الأجنبية ، وتستطيع

أن تستوعب الحياة العصرية بسهولة. ولكن فهمها للحياة ومسئوليات المواطن الصالح يكشف زيف حياته الخاوية من كل معنى. يدين الفيلم نظرة أهل القاهرة المتعالية لأهل الريف ظنا. أنهم أرقى منهم وأكثر تمدنا مع أن العكس ربما هو الصحيح. فمحاولات أعز أصدقاء الزوج الايقاع بزوجته والتجنى عليها بعلاقة كاذبة يكشف مدى الفهم الخاطىء للمعنى الحقيقى للمدنية والرقى.

ويبدو الفرق واضحا بين شهامة رجل الريف ونخوته وعلو قيمه وبين تدنى قيم رجال القاهرة فى فيلم «العريس الخامس» الذى أخرج معظمه أحمد جلال كما كتب له القصة والسيناريو والحوار ، وأكمله بركات عام ١٩٤٢، حين يلتف أربعة رجال حول بهيرة البطلة طالبين الزواج منها ليس حبا فيها ولكن طمعا فى مالها الذى تركه لها زوجها الراحل مخططين لكيفية الاستيلاء على هذا المال دون كد أو تعب. وحين تهرب البطلة إلى الريف طلبا لبعض الراحة تجد أن القروى رشوان يرفض أن يتم زفافه على خطيبته بدوية رغم ثراءها حتى يبيع القطن ويتزوجها من حر ماله ويعلق قائلا: «هو الراجل يبقى راجل لما يتكل على فلوس مراته؟ ده أنا لازم أعيّش بدوية من عرق جبينى، وأنا مالى ومال فلوسها!». وتعلق البطلة فى مرارة: «أهم دول الرجالة اللى بيجاهدوا عشان يغنوا نسوانهم مش اللى بيجاهدوا عشان نسوانهم تغنيهم». ويصل الأمر برجل القاهرة الى أن يقبل أن يعيش عالة وبالقوة والبلطجة ليس على زوجته بل على طليقته فى فيلم «نشيد الأمل» الذى قامت ببطولته أم كلثوم وأخرجه وكتب له السيناريو أحمد بدرخان ، بينما كتب حواره أحمد رامى عن قصة لادمون تويما عام ١٩٣٧.

أما فيلم «قلب امرأة» الذى أخرجه كما كتب له القصة والسيناريو والحوار توجو مزراحى عام ١٩٤٠، فنجد أن خيرية تهجر القاهرة وتذهب للحياة فى الريف هربا من ذكرياتها الجميلة مع خطيبها وحبيبها وابن

عمها أمين الذى تربى فى منزلهم بعد وفاة أبيه وتولت أسرتها تربيته والانفاق عليه وإيجاد عمل له خارج مصر حتى يستطيع أن يتزوج ابنتهم التى يظنونه يحبها لشخصها . تتضح الصورة حين يخسر أهل خيرية قضية الميراث وتصبح فقيرة فيتخلى عنها أمين واجدا لنفسه خطيبة أخرى تتمتع بالمال الوفير رغم فقرها اجتماعيا فهو ابن باشا وهى ابنة جزار. وفى المقابل نجد فايز أفندى الرجل العصامى الذى يعيش فى الريف ويعتمد على نفسه ويكافح ويجاهد حتى يصبح ثريا ولكنه يرفض أن يترك العمل رغم أنه لا يحتاجه لأنه يفتح أبواب الرزق أمام مئات العمال فى الريف. يتقدم فايز لخطبة خيرية فترفضه الأسرة محتجة بالفارق الاجتماعى ولكن خيرية تقبله حفاظا على كرامتها بعد أن تعلم بهجر أمين لها. ورويدا رويدا تكتشف نبل أخلاق فايز الذى عاش طوال عمره فى الريف فى مقابل خسة أمين الذى تعلم وعاش فى كنفهم بالقاهرة ولكنه كان أول من تخلى عنهم إيمانا بأن المال هو كل شىء فى الحياة.

أما منير فى فيلم «كدب فى كدب» الذى أخرجه توجو مزراحى عام ١٩٤٤ فهو يعيش فى القاهرة بينما يعيش عمه الوجيه فى أسيوط . ويرسل إليه راتبا كبيرا شهريا لمساعدته فى نفقات المعيشة ، ويتفنن منير فى خداع عمه من أجل رفع راتبه. فقد أخبره كذبا بأنه حصل على الليسانس ، وبأنه فتح مكتبا للمحاماة. وانتقل إلى حى أرقى وتزوج. بينما الواقع أنه أعزب يعيش حياة الترف واللهو والبذخ حتى أنه غرق فى الديون وعجز عن السداد. تباع مقتنيات منزله بالمزاد العلنى لدفع الديون مما يضطره إلى السكن فى غرفة فوق السطوح وإلى الكذب مرة أخرى على عمه بأنه أنجب حتى يرفع راتبه. وهو نموذج للشاب المستهتر العاطل الذى ينتمى أصلا إلى عائلة غنية من الأقاليم فيركن إلى حياة الكسل والتمتع بمباهج الحياة بدلا منم العمل والكفاح. ولأن الكذب ليس له قدمان كما يقول الحكماء فإنه سرعان ما تتضح الحقيقة لعمه الذى يترك القاهرة

غاضبا. ولكن منير كان قد وعى الدرس جيدا بعد أن قابل الفتاة التى تعرف معنى الكد والكفاح فتعلمه أن الإنسان لا يكون محترما إلا إذا اعتمد على نفسه، فيتحول على يديها إلى إنسان جديد صالح.

وتتضح الصورة أكثر فى التناقض بين قيم الريف وقيم المدينة فى فيلم « غرام وانتقام» الذى أخرجه كما كتب له القصة والسيناريو والحوار يوسف وهبى عام ١٩٤٤ حين لا يتورع الثرى وحيد عزت عن خيانة خطيبته التى سيتزوجها بعد أيام قلائل، كما لايتورع عن خيانة صديقه ويغرر بشقيقته التى جاءت من الريف لكى تقيم مع أخيها وهى لا تدرى عن شئون خداع أهل المدينة شيئا، فاستغل بساطتها وثقتها ضاربا بقضية الشرف عرض الحائط رغم علمه بأهميتها الشديدة للأسرة الشرقية.

٤- فساد قيم الأحياء الراقية فى مقابل قيم الأحياء الشعبية:

وكما انحازت السينما المصرية فى هذا الوقت إلى قيم أهل الريف ضد قيم أهل القاهرة، فإنها تنحاز مرة أخرى لقيم الأحياء الشعبية ضد قيم الأحياء الراقية داخل مدينة القاهرة نفسها . فقاهرة الأحياء الراقية بها دور اللهو والقمار والسهر التى تعتمد فى معظم الأحوال على الفتيات الأجنبيات وعلى تقديم الاستعراضات الغربية. وبها القصور الفخمة والحفلات المنزلية الراقصة الضخمة والأزياء الفاخرة على الطراز الأوروبى، الاسموكنج للرجال وفساتين السهرة الطويلة والتى تظهر أكثر مما تبطن للنساء. هذا بالاضافة إلى الموائد العامرة والخدم والسفرجية والطباخين والسائقين والسيارات الفارهة. ويحشو أهل البيت والضيوف حواراتهم بكثير من الكلمات الأجنبية. ورغم هذا البذخ أو السفه فإن صاحب البيت يكون فى أغلب الأحوال مديونا وعلى وشك الإفلاس. ولكن حب المظاهر المزيفة يمنعه من الاقلال من هذا البذخ أو محاولة البحث عن عمل أو تعويد أولاده على الإعتماد على أنفسهم. فالأسرة كلها تستمرأ

حياة العيش عالة على المجتمع . ويصبح هم الأسرة هو إيجاد عريس غنى لابنتهم يدفع عنهم ديونهم ويساعدهم على الاستمرار فى حياة اللهو والكسل والفخامة. وفى المقابل نجد قاهرة الأحياء الشعبية على النقيض. فالناس فيها يكدون ويكدحون وقانعون. أصلاء لا ينسون بعضهم البعض حتى لو تعلموا فى الخارج أو ارتفعوا إلى طبقة أخرى. وحين يفرحون فإنهم لاينسون تراثهم الشرقى من طبلة ورق ومزمار ومواويل وأغانى شعبية. وأحد أبرز الأفلام على هذا الاتجاه هو فيلم «ابن الحداد» الذى أخرجه يوسف وهبى ،.كما كتب له القصة والسيناريو عام ١٩٤٤ . فـ(طه) الذى أرسله أبوه الحداد إلى الخارج لكى يتعلم الميكانيكا يعود محبا لمهنته ومهنة أبيه ولأهل الحتة. يتمنى أباه أن يلتحق ابنه بعمل حكومى ولكن الابن يرفض ويفضل الأعمال الحرة. يطبق العلم على العمل فيتحول محل أبيه الصغير إلى ورشة كبيرة توفر الرزق والعمل الشريف لعدد كبير من العمال. يصر أبيه على تزويجه من الطبقة الراقية فيقبلون به على مضض لأنه لا ينتسب أصلا إلى طبقتهم ولكنهم غارقون فى الديون ويحتاجون إلى من ينتشلهم من فضيحتهم. ويفاجأ الزوج الذى تعود على العمل بالزوجة التى تستيقظ فى الظهر لكى تقضى وقتها بين المساج والكوافير ولعب التنس، وفى المساء بين الحفلات المراقصة وشرب الخمر والسهر للفجر حتى أنها لا تبالى أن تترك ابنها الطفل الصغير مريضا يعانى من الحمى وتذهب لتقضية السهرة. ويعلق الزوج على هذا الوضع حزينا: «ياخسارة على بنات الحسب والنسب. إنما الذنب ليس عليها بل على النشأة والتربية». ويقرر الزوج أن يلقن هذه الأسرة درسا لن تنساه فيدعى أنه خسر أمواله فى البورصة . تطالب الأسرة بطلاق ابنتهم ولكن الابنة تتمسك به بعد أن ترى نبل أخلاقه ، وعلى مدى ثلاث سنوات تتعلم الأسرة الاعتماد على النفس والعمل من أجل لقمة العيش ويبدأون فى الشعور بلذة العمل والكفاح. وحين يصرح لهم أنه لم يخسر ثروته كما ادعى ويعيد

إليهم فيلتهم التى خسروها فى الديون فإن الأب يصر على أن يظل فلاحا لأنه استمتع كثيرا بمهنة الفلاحة.

وهكذا نجد أن سينما الثلاثينيات والأربعينيات فى تصويرها للقاهرة كانت شاهدة على عصرها، كما كانت مواكبة له فى الترويج للأفكار الحديثة البناءة وفى أخذ الأفكار الصالحة من الغرب مع عدم تقليده تقليدا أعمى لا يتفق مع القيم الشرقية الأصيلة. كانت صورة صادقة فى التعبير عن الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى شهدتها البلاد وشهدها العالم أجمع والتى أدت إلى عدم توفر فرص العمل مما انعكس بشدة على ازدياد معدل بطالة الشباب فى القاهرة. فقد أجبر محمد خريج الجامعة على أن يعمل بائعا للأقمشة فى أحد المتاجر حتى يستطيع أن يعول نفسه وزوجته فى فيلم «العزيمة» الذى أخرجه وكتب له القصة والسيناريو كمال سليم عام ١٩٣٩ . كما اضطر المهندس أحمد الذى تعلم فى الخارج إلى قبول وظيفة ميكانيكى فى أحد الجراجات بخمسة قروش فى اليوم حتي يعول نفسه وأمه الضريرة ، واضطر إلى الزواج من فتاة لا يعرفها فاقدة لعذريتها حتى يستطيع أن يدفع ثمن العملية لأمه فى فيلم «ليلة ممطرة» الذى أنتجه وأخرجه وكتب له القصة والحوار توجو مزراحى عام ١٩٣٩ أيضا. وقبل جابر الاشتراك فى عمليات النصب والخداع وهو الرجل الشريف من أجل أن يعيش فى فيلم «سى عمر» الذى أخرجه وكتب له السيناريو نيازى مصطفى عن قصة وحوار لبديع خيرى عام ١٩٤١. وكانت صادقة فى تصوير تلك الفئة التى انبهرت بقشور المدنية الأوروبية وتصورت أنها تنحصر فى الحفلات الراقصة والمأكل والملبس دون التعمق فى جوهر هذا التمدن . وفى تصوير أثر الحروب فى تشويه سلوكيات الناس وتفجير قوى الجشع والاستغلال وتفشى روح المصلحة الخاصة على المصلحة العامة كما هو الحال فى فيلم «السوق السوداء» الذى أخرجه كامل التلمسانى عام ١٩٤٥.

وكانت مواكبة لعصرها حين التقطت فكرة العمل الحر بعيدا عن روتين الحكومة وبيروقراطيتها كما فى فيلم «العزيمة». وشجعت الشباب على التفكير العلمى والخلق والابتكار لفتح مجالات عمل ومشروعات خاصة. وقدمت بإحترام شديد العامل العصامى المتعلم الذى لا يأنف من مهنته مهما كانت، ويحقق النجاح بالمثابرة والاعتماد على الذات كما فى فيلم «ابن الحداد». ودعت إلى تغيير نظرة الناس إلى الفن والفنان رجلا كان أم امرأة ، وإلى احترامهم والفخر بالانتساب إليهم أو الزواج منهم، كما فى أفلام «الفنان العظيم»، «انتصار الشباب»، «كدب فى كدب». ولم تنس السينما الدعوة إلى ممارسة الرياضة والانضمام إلى النوادى الرياضية لتمضية وقت الفراغ بشكل مفيد والمحافظة على الصحة والشباب كما فى أفلام «الرياضى»، «أنا طبعى كده»، «المظاهر»، كانت السينما المصرية فى جهادها هذا تبحث وتحلم وتمهد الطريق للقاهرة الجديدة التي يسود فيها العدل والتوازن بين الطبقات، وينتشر فيها الإيمان بالعمل والانتاج والعلم والفن والرياضة، وتحل المدنية الحقيقية والتقدم محل المدنية المزيفة، والحرية المسئولة بدلا من الفوضى.

القاهرة بين الرواية والفيلم

د. ناجى فوزى

فى البداية لا نستطيع أن نغفل أن هناك محاولات متعددة للبحث فى العلاقة بين السينما المصرية والعمل الأدبى بصفة عامة (رواية - قصة طويلة - أقصوصة - نص مسرحى) إلا أننا نستطيع فى نفس الوقت - أن نلاحظ أنه ليست هناك دراسة خاصة تتخذ من مدينة القاهرة محوراً لبحث هذا النوع من العلاقات الفنية (الأدب / السينما) ولكننا - فى نفس الوقت أيضاً - نستطيع أن نكتشف أن الغالبية العظمى للأفلام المصرية المأخوذة عن أعمال أدبية، تقع أحداثها فى مدينة القاهرة، والقليل منها - بل النادر - الذى تدور أحداثه خارج القاهرة، سواء كانت كل أحداث الفيلم أو بعضها. كما أن الأفلام السينمائية المأخوذة عن نصوص أدبية لكبار الأدباء المصريين، الذين اشتهر عنهم نقل إبداعهم الأدبى للسينما مثل «نجيب محفوظ» و«إحسان عبد القدوس» و«يوسف السباعى»، تؤكد هذه الحقيقة بعينها. فمن بين الواحد والأربعين فيلماً المأخوذة عن أدب «نجيب محفوظ» لن نجد سوى فيلمين فقط تدور أحداثهما خارج القاهرة، وبالتحديد فى الإسكندرية : كل أحداث «ميرامار» وأغلب أحداث «السمان والخريف»، أما جميع الأعمال السينمائية الأخرى المأخوذة عن أدب نجيب محفوظ فهى تدور فى القاهرة فى أمكنة وأزمنة مختلفة ومتنوعة، من الممكن أن تكون مصدراً خاصاً للتأريخ للمدينة العريقة طوال القرن

العشرين بعقوده العشرة، بما تحمله من ظواهر إجتماعية وأحداث سياسية وظروف اقتصادية، بالإضافة إلى المعالم المكانية المتميزة فيها (ثلاثية «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، «زقاق المدق»، خان الخليلى»، «بداية ونهاية»، «القاهرة ٣٠»، «الطريق»، «اللص والكلاب»، «ثرثرة فوق النيل»، «المذنبون»، «الكرنك»، أهل القمة» الأفلام المأخوذة عن كتابيه «الشيطان يعظ»، «الحرافيش» وهى كثيرة) .

وتسرى الظاهرة نفسها على الأفلام المأخوذة عن أدب «إحسان عبد القدوس»، فالسينما المصرية أنتجت ثلاثة وأربعين فيلماً تنتمى إلى هذا الأدب، لا يخرج منها إلى خارج حدود القاهرة إلا ثلاثة أفلام، وعلى استحياء وهى : «الطريق المسدود» فى بعض الأحداث، آه يا ليل يا زمن» فى أغلبها، و«الرصاصة لا تزال فى جيبى» فى كلها .

كما أنتجت السينما المصرية خمسة عشر فيلماً عن أدب «يوسف السباعى»، أربعة أفلام منها تخرج فيها الكاميرا السينمائية من مدينة القاهرة («آثار على الرمال» عن رواية «فديتك يا ليلى»، «مبكى العشاق»، «العمر لحظة»، «نادية») .

والحقيقة أنه يمكن عن طريق الدراسة الموسوعية المتخصصة، أن نقف على الصورة الشاملة للقاهرة، التى يمكن الخروج بها من الأفلام المصرية المأخوذة عن الإنتاج الأدبى المصرى، بما يمكن أن تتضمنه هذه الصورة من ظروف إجتماعية وسياسية واقتصادية، وذلك من خلال مكونات المدينة ذاتها من عناصر مكانية وبشرية وموارد اقتصادية وأنشطة مهنية.. إلخ .

والحقيقة ـ أيضا ـ أنه إزاء محدودية الزمان والمكان المتاحين للإحاطة بهذا الموضوع، وجدت أن فى السعى نحو انتخاب فيلم «نموذج» يقدم مدينة القاهرة ـ فى تاريخ بعينه ـ من خلال عمل أدبى مرموق ومشهور فى نفس الوقت، نوعاً من التركيز الذى يتجنب خطورة التشتت، ومدخلاً مناسباً لمواصلة السعى نحو دراسة موسوعية مناسبة تحقق فى «دور

السينما المصرية فى تقديم مدينة القاهرة من خلال استلهام الآداب المصرية بصفة عامة»، ولذلك رجحت أن فيلم «بداية ونهاية» (إخراج صلاح أبو سيف، ١٩٦٠) وهو أول أعمال «نجيب محفوظ» الأدبية التى تقدمها شاشة السينما المصرية، هو النموذج و المثال الذى يحقق هذا المدخل، خاصة أن ثراء المرئيات فى أدب «نجيب محفوظ» بصفة عامة، يتجلى على نحو متميز فى روايته «بداية ونهاية» على وجه خاص، وهو ثراء يتصل بكل عناصر مدينة القاهرة التى أشرنا إليها من قبل، ففيها الإنسان القاهرى بكل طبقاته الإجتماعية (الارستقراطى ـ الطبقة الوسطى ـ البسطاء ـ الهامشيون.. إلخ) وأنشطته المهنية (رجل الأعمال ـ موظف الأرشيف ـ الضابط ـ المدرس ـ البقال ـ البلطجى... إلخ) بالإضافة إلى أحياء القاهرة بكل مستوياتها (جاردن سيتى ـ الزمالك ـ السكاكينى الظاهر ـ شبرا ـ درب طياب.. إلخ) .

إن القراءة المرئية المتأنية لفيلم «بداية ونهاية» للمخرج «صلاح أبو سيف»، من خلال بحث علاقة هذا الفيلم بالمصدر الأدبى المأخوذ عنه للكاتب «نجيب محفوظ»، سوف تصل بنا إلى نتيجة قد لا يتوقعها الكثيرون، وهى أن ثراء المرئيات فى علاقتها بدراما الشخصيات لدى الأديب، تتجاوز أحياناً نظيرها لدى فنان الفيلم، وهو ما لا يتوقعه الكثيرون من متابعى «العلاقة الفنية الخاصة» بين فن الأدب لدى «نجيب محفوظ» وفن الفيلم لدى «صلاح أبو سيف»، وهو ما نستطيع أن نراقبه من خلال مرئيات التراجيديا القاهرية محكمة الصنع «بداية ونهاية» .

«بداية ونهاية»..
قراءة فى المرئيات السينمائية لتراجيديا «قاهرية» محكمة

فيلم «بداية ونهاية» (إخراج : صلاح أبو سيف، مصر، ١٩٦٠) هو ـ فى نظرنا ـ مأساة سينمائية حفرت لنفسها أسماً خالداً متميزاً بذاته فى

قائمة الروائع المدرسية (الكلاسيكية) التى أنتجتها السينما المصرية، وهو أمر من شأنه أن يدفعنا للاعتقاد بأن أى باحث سينمائى جاد لن يمل من التنقيب عن المزيد من أسباب تميز هذه «التراجيديا» السينمائية من حين لآخر، فهى الأسباب التى تمنحها صفة الخلود هذه، وتجعل منها واحدة من الركائز الرئيسية فى تاريخ السينما المصرية، وواحدة من العلامات المتميزة فى تاريخ هذه السينما، التى كثيراً ما يهضم حقها فى التقويم من بعض أبنائها، من صناعها ونقادها معاً، وهذه قصة أخرى ليس مجالها هنا .

إلا أن هذا الفيلم يجعلنا نطرح ملاحظة يجدر بنا أن نشير إليها، لما تمثله من أهمية فى مجال التناول النقدى للسينما المصرية المأخوذة عن أدب «نجيب محفوظ» بصفة عامة، وعن روايته الأدبية «بداية ونهاية» بصفة خاصة، وتدور هذه الملاحظة حول أن أدب «نجيب محفوظ» ذاته هو نوع من الأدب الزاخر بوصف المرئيات إلى حد كبير. وتشكل هذه الملاحظة ظاهرة نرى أنها تتصل بأمرين من المرجح أن لكل منهما أثره، كما أنه من المرجح أنهما أمران متكاملان، فمن المرجح أن بدايات «نجيب محفوظ» المبكرة فى كتابه «سيناريوهات» الأفلام (منذ عام ١٩٤٧) لها تأثيرها - أيا كان حجمه - فى تكوين هذا النوع من الثراء فى المفردات المرئية داخل مجمل هذا الأدب ذاته. ومن جهة أخرى فإن الثراء فى وصف المرئيات، الذى يتسم به أدب «نجيب محفوظ» ، من شأنه أن يحفز السينمائيين، الذين يعملون فى الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية، على تجسيدها بأقصى طاقة بصرية ممكنة، وذلك من خلال الصورة السينمائية بمعناها الشامل، الذى نعنى به المكونات المرئية جميعها الظاهرة داخل إطار الصورة، سواء كانت تتصل بعناصر تقنيات التصوير السينمائى أو لا تتصل به مثل الديكور ومكوناته وأداء الممثل ومكان التصوير الخارجى... إلخ.

وبدءاً من افتتاحية الفيلم (بعد لوحات الأسماء) نجد اصراراً بصرياً على تأكيد البعد المأساوى فيه، وهو إصرار يستند إلى نوع من التكثيف المتعمد لاستغلال العناصر المرئية بكل أشكالها. فإذا كانت المأساة التقليدية فى العمل الدرامى تقوم على فكرة أنه لافكاك من مصائر أبطالها فى مواجهة أقدارها، فإن الفيلم يؤكد على ذلك، وخاصة بالنسبة لشخصية «حسنين»، ذلك الشاب المتطلع دائماً للقفز من طبقته الاجتماعية عبر حواجز الاستحالة الصعبة، من أجل ركوب الطبقة التى يرى نفسه جديرا بها، وهى طبقة الأثرياء أصحاب النفوذ فى مجتمع نهاية ثلاثينيات القرن العشرين فى مصر. من أجل هذا يفتتح فنان الفيلم عمله الفنى بتلك المطرقة الثقيلة التى تنهال ضاربة فوق الحديد الساخن على السندان، فما بين المطرقة والسندان سوف ينحصر مصير «حسنين» (عمر الشريف) القادم من عمق الصورة، وكذا مصير من يناظرانه فى الفيلم شقيقته «نفيسة» وشقيقه «حسن». وعلى ما أعتقد أنه لم يسبق أن أشار النقد السينمائى فى مصر إلى دلالة «المطرقة والسندان» فى هذا العمل الفنى، وكأن هذا المحتوى المرئى زائدة فيلمية لا حاجة للفيلم إليها، أو كأنه جزء من مكملات توصيف الواقعية المكانية لإثراء المحتوى المرئى لمكان التصوير، بينما نرى أن وجودها فى افتتاحية الفيلم وفى مقدمة المنظر السينمائى ذاته لتحتل أكبر مساحة من إطار الصورة، لابد أن يكون أمر له مغزاه الدرامى.

إن إشارتنا إلى افتتاحية الفيلم بين المطرقة والسندان من داخل ورشة الحدادة تدعونا إلى التأمل بدقة فى واحدة من المفردات المرئية لهذا الفيلم، وهى تتصل بالمكونات المعمارية لمكان التصوير، سواء كان معداً فى شكل «ديكور» داخل قاعة التصوير (البلاتوه)، أو كان موجودا بطبيعته فى مكان التصوير الخارجى (عادة). ونحن نعنى بهذه «المفردة المرئية» ذلك «الدرج» أو «السلم» الذى يتكرر وجوده فى الفيلم فى أشكال مختلفة فى أماكن

متعددة، كما أنه يتكرر استعماله في كل شكل من أشكاله أكثر من مرة.
فهناك سلم المنزل القديم فى «شبرا»، ذلك المنزل الذى تقطنه أسرة المرحوم «كامل على»، كما تقطنه أسرة الجار الطيب، «فريد أفندى». ويربط سلم هذا المنزل بين عدة طوابق فى نفس الدار، فهو يتجه من مدخل المنزل صاعداً إلى طوابقه العليا، التى من بينها - حسب السياق الروائى للفيلم - الشقة التى كانت أسرة المرحوم «كامل على» تشغلها ثم تركتها إلى شقة الطابق تحت الأرض (البدرون) بسبب تردى حالتها المالية، ومن بينها أيضا الشقة التى تشغلها أسرة «فريد أفندى»، والتى يبدو من سياق الحركة الفيلمية أنها فى الطابق الأخير الذى يعلوه السطح مباشرة، لذلك فإن هذا السلم ينتهى إلى السطح العلوى للمنزل، حيث يدور جانب من أحداث الفيلم الهامة، خاصة بين «حسنين» و«بهية»، بدءا من مطاردته لها، وهى المطاردة التى يقف «حسنين» شاهدا عليها ورافضا لمضمونها فى نفس الوقت، وانتهاء باتفاق «حسنين» و«بهية» على خطبته لها. إلا أن ذلك السلم نفسه يتجه، فى جزء منه، من مدخل المنزل هابطا إلى شقة «البدرون»، من خلال عدة درجات تنتهى بباب هذه الشقة، بما يقع أمامه من مساحة ضيقة. ومن جهة أخرى هناك السلم المؤدى إلى مسكن «حسن كامل على» (المشهور باسم «حسن أبو الروس») فى درب «طياب»، الذى هو فى حقيقته مسكن «سناء» العاهر التى اتخذته بلطجيا لحمايتها.
وأخيرا هناك الدرج المعروف فى دور العرض السينمائى، ونراه يمتد بين صفوف مقاعد المتفرجين، ليصل بينها، وهو يظهر فى دار العرض فى المشهد الذى يجمع بين «حسنين» وخطيبته «بهية» وزملائه من مدرسة الحربية و«يسرى بك» وابنته، والحقيقة أن استخدام «السلالم» فى اثناء تحركات الممثلين (الشخصيات) داخل المنظر السينمائى، لم يكن مجرد تعبير مرئى عن الانتقال المادى أو المكانى فحسب ، بل هو - بالأولى - تعبير عن مواقف درامية ذات دلالات بذاتها، بماتعنيه دائماً فكرة الحركة

على السلالم (الدرج)، سواء في شكل الصعود أو الهبوط؛ فكل من الصعود والهبوط يرتبطان بمواقف درامية واضحة داخل هذا العمل الفيلمي المتميز.

في بيت «شبرا»، وبعد افتتاحية الفيلم، التي يبدو فيها «حسنين» كما ذكرنا - بين المطرقة والسندان - ، نجده يدلف إلى المنزل من باب الشارع، ويصعد السلم مسرعاً، ولكنه يتوقف عن متابعة هذا الصعود وكأنه يتذكر شيئا هاما للتو، فيعود أدراجه هابطا السلم ليتجاوز المدخل العمومي للبيت، ويستمر في هبوطه عدة درجات أخرى، ليصل إلى باب شقة «البدرون» وبهذه الحركة السريعة الموجزة، التي يستكملها الفيلم بجملتي حوار متبادلتين بين «حسنين» وأخته «نفيسة» تؤكدان على انتقال الأسرة من الشقة العلوية إلى نظيرتها السفلية، بعد رحيل عائل الأسرة وانقطاع مورد عيشها. كما تشير هاتان الجملتان إلى سبق تكرار تعرض «حسنين» لمشكلة السهو هذه وصعوده إلى المسكن العلوى القديم. وهى اشارة لها مغزاها مع بداية الفيلم، فيما يختص بشخصية «حسنين» الذى يرفض واقعه بقسوة وعنف، متطلعاً إلي تجاوزه بالقفز عليه وليس حتى بالصعود الهادىء. وإذا كان مشهد صعود حسنين السلم الأعلى خطأ ثم عودته إلى «البدرون» فيه نوع من الإيجاز السينمائي السريع لمساحة موفورة من النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية»، كما يرى الناقد السينمائى «هاشم النحاس»(١)، فإن المشهد ذاته، في رأينا، هو تعبير فنى بليغ عن الرفض الداخلى للفقر وسوء الحال الذى تعانيه الأسرة، وهو رفض ينطوى عليه صدر «حسنين» باستمرا.

والسلم الذى يشهد على هذا الموقف النفسى الرافض فى بداية الفيلم ، لا يلبث أن يشهد على موقف يعبر عن جانب من الأخلاق المصرية الصميمة التى تميل إلى التراحم عادة، ففى مشهد لاحق للمشهد السابق، لا يبتعد زمنياً كثيراً عنه، سواء فى التتابع الزمنى داخل الفيلم أو فى

السياق الروائى السينمائى ذاته، نشاهد الجار الطيب «فريد أفندى» وهو يستكمل نصائحه للأرملة الأم (أمينة رزق) للسعى فى الحصول على معاش الزوج الراحل، ونفهم من سياق الحوار بينهما أنها عائدان من احدى محاولات هذا السعى. والحقيقة أن فنان الفيلم لم يكتف بأن يكون السلم شاهداً على هذه العلاقة الطيبة، بل جعل منه شاهداً على عدة أمور أخرى، فهو أولا يجعل كلا من الشخصيتين («فريد أفندى» والأرملة) يحتل مكانا فى المستوى الذى يشير إلى واقعه المادى فى ذات اللحظة، فالأول يتجه صاعداً ثم يتوقف فى بداية الدرج الصاعد لأعلى للمنزل، والثانية تتجه هابطة وتتوقف عند أول الدرج المؤدى للبدرون، ويتبادلان حديثهما الذى ينقطع بتدخل غير مقصود من خارج هذا الاجتماع العابر بين الشخصيتين، فالأم تعترض ابنتها «نفيسة» القادمة من الخارج ببعض الطعام الجاف البسيط المحبب للابن الأصغر «حسنين» الذى يطلبه ليتخلص من وجبة العدس المنزلى اليومية، ومع أن ثمنه «قرشان صاغ» إلا أن الأم تنهر الابنة وتأمر بإرجاعه، ثم تنصرف مكملة نزولها صوب مسكنها بالبدرون، وفى نفس الوقت لا نلبث أن نرى الطفل الصغير «سالم» ابن «فريد أفندى» قادما من أعلى فيتقابل مع أبيه، فيطلب منه «قرشين صاغ» ليصرفهما على الحلوى، فيمنحه الأب إياها متحرجا لوجود «نفيسة» التى تتأمل هذا الموقف بأسى لا يخفى على أحد، ويكمل «فريد أفندى» حركته صاعداً إلى مسكنه، بينما تتجه «نفيسة» هابطة إلى «البدرون».

ويقف سلم بيت «شبرا» شاهدا على تطور العلاقة العاطفية بين «حسنين» و«بهية» ابنة «فريد أفندى»، فكما ترفض الفتاة خطاب «حسنين» الذى يحاول أن يعطيه لها خلسة، فهى أيضا ترفض مطاردته لها خلسة على السلم الصاعد إلى سطح المنزل، وإذا كانت أول مطاردة من الفتى للفتاة على السلم الصاعد تنتهى بإخفاق الفتى فى مسعاه، سواء بسبب

رفض «بهية» لأسلوبه أو لظهور شقيقه «حسين» المفاجىء فى سطح العمارة، فينتهى الأمر بمغادرة «بهية» غاضبة، وهبوط الشقيقين وهما متخاصمان لينتهى الأمر بهما إلى الشجار داخل المسكن. وفي المقابل فإنه فى المطاردة التالية تتوقف «بهية» على السلم الصاعد للسطح فى مستو أعلى من مستوى وقوف «حسنين» على نفس السلم وهى تنهره عن المطاردة، ويعبر التكوين فى الإطار عن حقيقة الأوضاع التى يمثلها كل من الفتاة والفتى، الوضوح فى مقابل الغموض والجد فى مواجهة التسلية، وهكذت. كما أن هذا السلم يشاهد «حسنين» وهو يعبره قفزاً من منزل «فريد أفندى» إلى مسكن الأسرة فى «البدرن» فرحاً بموافقة «بهية» على خطبته لها وبمباركة «فريد أفندى» لهذه الخطبة.

ومع ذلك، فإن الفيلم لا يحقق لنا حالة من الراحة الحقيقية ونحن نتابع ميلاد هذا الارتباط العاطفى بين «حسنين» و«بهية» فالقطع المتبادل بين تتابع أحداث هذا الارتباط وبين تتابع أحداث سقوط «نفيسة» فى براثن «سلمان» (صلاح منصور) ، يجعلنا فى حالة مستمرة من القلق، خاصة مع استخدام الوضع المائل لآلة التصوير فى تصوير أحداث «نفيسة وسلمان»، مما يسلب منا – نحن المشاهدين – ما نتوهم أنه الراحة أو أنه الانفراجة النفسية، لذلك نجد أن السلم الهابط إلى «البدرون» يهبط به «حسنين» فرحا بالخطوبة، وتهبط به «نفيسة» منكسرة وهى عائدة توا من سقطتها الأولى مع ابن البقال وزيادة فى التأكيد المرئى من الفيلم على الربط بين سلم «البدرون» وبين حالة «نفيسة» ، نشاهد «حسنين» فى مشهد لاحق عائدا من شقة «فريد أفندى» فيلمح «نفيسة» وهى قادمة من الخارج، فيعمد إلى مفاجأتها كنوع من المزاح معها، بينما هى فى الحقيقة عائدة من سقطة جنسية أخرى لها، مع ميكانيكى السيارات هذه المرة، الذى يجد أن متعته لا تساوى أكثر من نصف ريال (عشرة قروش)، وينتهى لقاء الشقيقين على السلم بأن تمنح «نفيسة» أخاها كل ما كسبته

هذه الليلة من بيع جسدها، وهى القطعة المعدنية فئة نصف الريال، بعد أن يعلق «حسنين» على غيابها عن المنزل بعبارته اللاذعة «تملى شغل شغل ومحدش شايف منك حاجة».

إن ذلك كله يؤكد لنا أن سلم منزل «شبرا» هو شاهد درامى على مفارقات اجتماعية ونفسية متعددة تؤكد على حبكة هذه المأساة السينمائية إلا أننا لا نجد – حتى الآن – تفسيرا مقنعا لإظهار «حسين» (الأخ الطيب النقى الحنون) وهو يهبط هذا السلم، نحو المسكن بالبدرون ، حاملا لأمه بشرى نجاحه فى شهادة البكالوريا كأول خبر مفرح حقيقى فى حياة هذه الأسرة بعد موت عائلها.

وهناك السلم الآخر فى «درب طياب» أنه لا يشغل حيزا كبيرا من مكونات المنظر، بالقياس لما يشغله سلم بيت «شبرا»، ولكنه يحمل معنى واضحا فى المرتين اللتين يظهر هذا السلم فيهما، أن «حسن» الشقيق الأكبر لأبناء المرحوم «كامل على» يصبح فتوة مشهورا فى «درب طياب»، يجمع بين البلطجة والقوادة وتجارة المخدرات معا، ويعيش مع العاهر «سناء» فى مسكنها بهذا الدرب. وللوصول إلى هذا المسكن لابد من هبوط سلم من عدة درجات قليلة، ويكاد هذا السلم أن يعادل تقريبا، فى مسافة هبوطه، تلك المسافة التى يتم اجتيازها هبوطا إلى مسكن الأسرة فى «البدرون» فى منزل شبرا. المهم فى هذا المجال أنه فى كل مرة يلجأ واحد من شقيقى «حسن» طلبا لمساعدته المالية، فانه لابد أن يهبط هذا السلم. إن الهبوط يحمل هنا دلالة معنوية تفوق بكثير الغرض المادى المعبر عن حركة الممثل (أو حركة موضوع التصوير) داخل المنظر السينمائى، فعندما يذهب «حسين» فى طلب مساعدة «حسن» من أجل تدبير مصاريف استلام الوظيفة الحكومية فى «طنطا» فإن آلة التصوير تتابعه فى الطريق العام فى الدرب من مكان مرتفع، وامتدادا لذلك فإن «حسين» يهبط عددا من درجات السلم حتى يصل إلى معقل «حسن». إن الشقيق الذى يسعى

فى طلب المساعدة من شقيقه الخارج عن القانون، لابد أن يسمح لنفسه بالهبوط عدة درجات لكى يحصل على مساعدة مالية من المعروف، أو على الأقل من المرجح، أن مصدرها ليس شريفا، أو على الأقل أيضا ليس مشرفا فى كل الأحوال. لذلك فإننا نشاهد «حسنين» يهبط نفس السلم، وتقريبا من نفس زاوية التصوير، وهو يلجأ إلى «حسن» ليطلب مساعدته المالية ليدبر مصاريف التحاقه بمدرسة الحربية، ومما يرجح وجهة نظرنا تلك أن فنان الفيلم لم يقدم «حسنين» بعد أن أصبح ضابطا، وهو يهبط نفس السلم بينما يتجه إلى شقيقه البلطجى ليطالبه بالاقلاع عن الجريمة، بل أننا نستطيع أن نلاحظ أنه بعد أن صار «حسنين» ضابطاً لم يظهر أى سلم فى الفيلم!

وهناك درج ثالث، يختلف فى طبيعته ووظيفته عن الدرجين السابقين فى منزل «شبرا» وبيت «درب طياب»، ولكنه يؤدى وظيفته الفنية كجزء هام من المفردات المرئية لمكان التصوير فى الفيلم، وهو الدرج الموجود بين صفوف مقاعد دار العرض السينمائى. ففى المشهد الذى يصطحب فيه «حسنين»، وهو فى زيه الرسمى لمدرسة الحربية، يصطحب «بهية» لمشاهدة عرض سينمائى، نجد أن «حسنين» يستخدم هذا السلم مرتين فى اتجاهين متضادين. فى المرة الأولى يستخدمه فى الاتجاه الصاعد هروبا من تعليقات زملائه من مدرسة الحربية على خطيبته وصحبته لها، فيغير من مكانهما ويصاحبها للجلوس فى مقعدين شاغرين بأحد الصفوف الخلفية العليا. وفى المرة الثانية، فإن «حسنين» يلمح أن الوجيه «أحمد بك يسرى» وابنته يجلسان فى أحد الصفوف الأمامية السفلية، فيهبط «حسنين» من مكانه بجوار «بهية» ويتعمد أن يوجه التحية إلى «يسرى بك» ومعه ابنته لكى تراه فى زيه الرسمى. لم يكن فى ارتقاء «حسنين» لدرج السينما صاعدا إلى أعلى أى نوع من السمو أو التسامى، بل كان هروبا منه من المواجهة (كما سنلاحظ ذلك منه فى كل أموره مستقبلا) وكان -

فى سعيه المحموم للتطلع إلى الثراء والنفوذ - هابطاً، وهو هبوط سيظل يلازمه حتى النهاية. وكان هذا واحدا من التعبيرات الفنية الراقية عن شخصية «حسنين»، من خلال استخدام سلم قاعة العرض السينمائى.

وعندما ننتقل إلى واحدة أخرى من المفردات المرئية فى أماكن التصوير، وهو عن دور الأثاث المنزلى وملحقاته فى هذا الفيلم، سوف نجد أن دلالاته متعددة بدءا من ملاحظة الأثاث البسيط المتواضع فى منزل أسرة المرحوم «كامل على» ومرورا بأثاث منزل «فريد أفندى» (ويناظره فى نفس الوقت أثاث منزل «حسان أفندى» فى طنطا) وانتهاء بأثاث سراى «أحمد بك يسرى».

إن فكرة أن يعبر الأثاث عن الطبقة الاجتماعية لأصحابه لا تحتاج إلى تعليق، فهى نوع من تحصيل الحاصل، ولكن فى فيلم «بداية ونهاية» يحدد لقطع الأثاث فيه أدوارا فى دراما سياقه الروائى، فتصبح مفردات الأثاث (أو ملحقاته) من ضمن شخصياته غير الحية، من حيث الظاهر أو الحقيقة المادية، فهى فى رأينا ذات حيوية خاصة من حيث «الحقيقة الدرامية» فى العمل الفيلمى الروائى (إن جازت لنا هذه التسمية). إن تناقص أثاث مسكن أسرة المرحوم «كامل علي» بسبب بيعه تباعاً، هو المؤشر المرئى لدرجات التردى فى الفقر الذى تعانى منه الأسرة ودرجة المعاناة التى تكابدها الأم لتوفير أدنى ثمن لطعام أفراد الأسرة. بل إن أول مظهر للفرح ، يمكن أن نراه فى محيط هذه الأسرة، نجده مقرونا بالهموم التى يعبر عنها تناقص أثاث مسكنها. إن «حسين» يشترى الملحق الذى يضم أرقام الطلبة الناجحين فى شهادة البكالوريا فى مقدمة المنظر، وفى خلفيته تقبع العربة «الكارو» والعمال يحملونها ببعض من قطع الأثاث التى تبيعها الأم فى ثانى دفعة تبيعها من هذا الأثاث. وعندما تمارس الأم حقها فى الفرح الحقيقى لأول مرة وذلك بسماع بشرى ابنها «حسين» بنجاحه، بينما يقوم تاجر الأثاث المستعمل باستكمال سحب دفعة الأثاث

التى باعتها الأم مؤخرا، وتزداد بهجتها بأول انفراجة لأزمة الأسرة، فتجلس على أحد المقاعد لتستوعب هذه الفرجة المباغتة، إلا أنها لا تلبث أن تجد تاجر الأثاث ينحيها عن المقعد معتذرا ليسحبه من تحتها، فهذا المقعد من ضمن مبيعات الأم له هذه المرة.

ومن جهة أخرى فإن هناك علاقة واضحة بين شخصية «حسنين» المتطلع لأعلى دائما وبين أنواع الأثاث المنزلى الموجودة فى أغلب المفردات المعمارية السكنية فى الفيلم. وإذ يعترض «حسنين» على أول محاولة من أمه لبيع جزء من أثاث المنزل، ومن بينه ساعة الحائط، فإن مرد اعتراضه هو تحاشى الأثر الظاهر الذى من الممكن أن ينجم عن تناقص الأثاث فى منزل الأسرة بما يعنيه ذلك من تأثير على قوة مظهره الشخصى كما يعتقد هو، بينما نلاحظ أن «نفيسة» تعترض على هذا البيع رغبة فى مساعدة الأم بما حصلت الابنة عليه من نقود قليلة نظير عملها فى حياكة الملابس. إلا أن علاقة «حسنين» بالأثاث المنزلى تتجاوز ذلك، فهو لا ينقطع عن التعبير المستمر عن ازدرائه لأثاث أسرته عندما يقارنه بما هو موجود فى منازل الآخرين، لذلك نجده عندما يدخل منزل «فريد أفندى» لأول مرة فإنه يتأمل القيمة المادية والشكلية معا لمقاعد «الصالون» الذى يجلس على أحد مقاعده الوثيرة، ويظهر ذلك جليا من نظراته وحركات يديه التى تتحسس أجزاء المقعد. وتعد هذه المرة الوحيدة التى يتم فيها مثل هذا التلاحم – وليس مجرد التلامس – بين «حسنين» وقطعة من الأثاث يرى أنه يفتقد مثلها فى مسكن أسرته، ويتطلع إلى أن يكون لديه مثلها. ويبدأ «حسنين» فى تطلعه إلى معيشة «فريد أفندى» منذ لحظة التصاق الفتى بالمقعد الفاخر وملامسته، ذات الطابع الحسى (المعبر عن شهوة التملك) لأجزاء هذا المقعد بدون كلمة واحدة على شريط الصوت. والحقيقة أن فنان الفيلم يعمق لدينا موقف «حسنين» هذا من خلال المقارنة مع موقف أخيه «حسين» من ذات الموضوع فبداية لا يعترض «حسين» على بيع الأثاث بل

يبرره أمام شقيقه الأصغر المتمرد، كما أن الفيلم لا يقدم لنا أى رد فعل لـ «حسين» تجاه أثاث منزل «فريد أفندى» عندما يدخل مسكنه مع «حسنين» - أيضا - لأول مرة، وكذلك فان محتويات مسكن «حسان أفندى» فى طنطا تكاد تعادل فى مستواها الاقتصادى والاجتماعى محتويات مسكن «فريد أفندى» فى شبرا، ولذلك لا نلاحظ أن هناك أى رد فعل لـ «حسين» لما يراه من محتويات فى مسكن «حسان أفندى» على الرغم من أننا نعلم أن «حسين» سيشرع فى الاقامة فى السطوح الذى يعلو مسكن «حسان أفندى» بلا أثاثات تقريبا.

وإذا كان النص الأدبى لرواية «نجيب محفوظ» يوضح جليا كيف ينبهر «حسنين» بتلك الثريا الضخمة الثمينة التى تزين بهو سراى «أحمد بك يسرى»(٢)، فإن فنان الفيلم يلتقط هذا الموقف ليعبر عنه تعبيرا مرئيا بليغا، وذلك بافتتاح مشهد وصول «حسنين» بصحبة شقيقه «حسين» إلى السراى بمنظر كبير جداً لهذه الثريا من جراء تأمله لهذه الثريا الضخمة، لينطق بنفس الجملة، التى ينطق بها فى النص الأدبى تقريبا، تعليقا على ضخامة هذه الثريا وفخامتها بقوله : (ولا نجفة سيدنا الحسين).

ولكن فنان الفيلم، فى غمرة انغماسه فى التعبير المرئى عن عمق هذه المأساة السينمائية، يوقعنا نحن المشاهدين فى نوع من الحيرة. ففى أول دفعة أثاثات تسعى الأرملة الأم لبيعها والحصول على ثمنها، نرى التاجر وهو ينقل ساعة الحائط ضمن هذه الصفقة، ونشاهد أن الساعة الكبيرة تخلف وراءها أثرا مرئيا على الجداريمثل خطوط حدودها الخارجية، وهو فى حقيقته أثر مرئى يذكرنا بمأساة بيع الأثاث من أجل توفير الطعام، وهى تعد لفتة معبرة جدا من مصمم مناظر الفيلم فى هذا المجال، وهو ما يشير إليه الناقد السينمائى «هاشم النحاس» بقوله : (وعندما تبيع الأم أثاث البيت تترك الساعة المباعة أثرها على الحائط الذى يبقى ليذكر دائما بما آل إليه حالهم)(٣). فى الحقيقة أنه على الرغم من هذا التعبير الفيلمى

البديع، إلا أننا لا نستطيع أن نقبل وجوده على هذا النحو بدون الإشارة إلى تعارضه مع الواقع المادى لأحداث الفيلم ذاتها، فالفيلم منذ افتتاحيته من خلال مشهد مقابلة «حسنين» مع واحد من أهل الحى يقدم له العزاء فى موت أبيه، ومن خلال مشهد صعود «حسنين» للطابق العلوى سهوا ثم عودته إلى «البدرون»، وكذا مشهد مقابلته لأخته «نفيسة» الذى نعلم منه أنه يخطئ بالصعود سهوا إلى أعلى، من خلال ذلك كله يوضح الفيلم أن زمن إقامة الأسرة داخل مسكن «البدرون»، قبل بيع هذه الساعة، لا يسمح بأن تترك الساعة كل هذا الأثر المرئى الذى تخلفه وراءها على الجدار، وأن الأولى أن يكون ظاهرا عند نزع هذه الساعة من جدار الشقة العلوية عند إخلاء الأسرة لها، وهو ما لم يقدمه الفيلم، وإن كان النص الأدبى للرواية قد عالج بعض الأحداث التى تدور فى الشقة العلوية حتى انتقال الأسرة إلى شقة «البدرون» إن محاولة فنان الفيلم لجمع كل خيوط التعبير المرئى عن هذه المأساة السينمائية جعلته، فى هذه المفردة المرئية، يتعارض مع *الواقع المادى الذى تقدمه أحداث الفيلم ذاتها*، فيستقيم التعبير المرئى فى النص الأدبى بأكثر من اجتهاد فنان الفيلم.

وهناك تميز مرئى يختص به فيلم «بداية ونهاية»، وذلك من حيث اختيار مصادر الضوء الصناعى فى مشاهده الليلية بالتحديد، ذلك أن هذه المصادر تعبر بذاتها عن الحالة الاجتماعية لأغلب شخصياته بصفة عامة، فبينما نجد المصابيح الكهربية تنتشر فى كل الأماكن، السكنية وغير السكنية فيه، لا نجد سوى مصباح الكيروسين (لمبة الجاز) هى وسيلة الإضاءة الليلية فى مسكن أسرة المرحوم «كامل على» بالبدرون، بالإضافة إلى «الكلوبات» التى تضاء بالكيروسين فى ليلة إحياء فرح «سلمان». والحقيقة أنه فضلاً عن الاختلاف المنطقى المفترض وجوده بين مصادر الضوء بحسب أماكن تواجدها، كتعبير عن طبيعة هذه الأماكن من الناحية الاجتماعية، كمصباح الكيروسين فى منزل الأسرة الفقيرة، والمصباح

الكهربائى فى شقة «فريد أفندى» أو شقة «حسان أفندى»، والثريا الضخمة فى سراى «يسرى بك»، فان لاختيار مصادر الضوء الصناعى داخل هذه الأماكن، وغيرها من مناظر الفيلم بصفة عامة، دوره الهام فى التأكيد على المضمون الدرامى ذى الطابع المأساوى لأحداث هذا الفيلم.

وإذا كان مصدر الضوء النهارى فى مسكن الأسرة الفقيرة فى «البدرون» يتمثل فى تلك النافذة الصغيرة الضيقة التى يقترب مستوى حافتها السفلية عن مستوى الطريق ذاته الذى تطل هذه النافذة الصغيرة عليه، بما يحتم عدم تمتع هذا المسكن إلا بالقدر القليل النادر من ضوء أشعة الشمس المباشرة، وغالبا لا يتخلل مثل هذه النوافذ ، نهارا، سوى بقية من ضوء السماء الذى يصل إليها عابرا من مناطق الظلال التى تسيطر على الطريق الضيق بطبيعته (حارة / عطفه)، ولذلك فإنه من الطبيعى أن تسيطر طبقة الإضاءة المنخفضة على هذا المكان فى أغلب مشاهده النهارية. وفى الليل لا تستخدم الأسرة الفقيرة سوى مصابيح «الكيروسين، وإن كانت الأسرة تقتصر على استخدام واحد منها فى أغلب الأحوال، لأن الأم تعمل على اقتصاد القروش القليلة التى تعيش الأسرة منها فى ظل تأخير صرف معاش الأب الراحل، وتصل الأم فى اقتصادها إلى أن تطلب من ابنيها «حسين» و«حسنين» أن يناما مبكرا ليستيقظا للاستذكار على ضوء النهار، فيستكمل «حسين» استذكار دروسه تحت مصباح «البلدية» بالطريق، خارج المنزل، رغم أن الوقت شتاء ويتصف ببرودة ليله المعروفة.

وعندما تنتقل أسرة المرحوم «كامل على» إلى مسكن جديد متسع بعد أن يتخرج «حسنين» ضابطا من المدرسة الخربية، فإننا لا نستطيع أن نحدد مصادر الضوء التى تستخدم فى المشاهد التى يتم تصويرها داخل «ديكور» هذا المسكن، إلا أن السياق العام لدراما الفيلم ينبئنا بأن مشهد زيارة أسرة «فريد أفندى» لهذا المسكن تتم نهارا أثناء إعداد الشقة

السكنى، ولكننا لا نرى مصدرا محددا لضوء النهار، سواء نافذة أو شرفة أو غيرهما. وبقية المشاهد التى تدور فى «ديكور» هذا المسكن يتضح من سياقها الدرامى أنها تقع ليلا، ويظهر من تأثيرها المرئى أنها مضاءة كهربائيا. والحقيقة أننا نلاحظ أن الحل الإضائى فى الفيلم للمشاهد الليلية فى المسكن الجديد يختلف عن ما يرد من وصف مرئى لهذه الإضاءة فى النص الأدبى لرواية «نجيب محفوظ» الذى يشير إلى «إشعال المصباح الغازى (الكيروسين) لعدم دخول الكهرباء بعد»(٤)، لذلك فإننا نرى أن فنان الفيلم وهو يتجاوز الوصف المرئى لإضاءة المسكن الجديد كما يكتبه «نجيب محفوظ»، فهو يتنازل عن الكثير من الإمكانيات التعبيرية المرئية التى يتيحها هذا الوصف، ذلك أن الناتج لإضاءة مصباح «الكيروسين» من شأنه أن يكون أكثر تعبيرا عن ما يدور داخل هذا المسكن ليلا من أحداث درامية قاسية تتسم بالطابع المأساوى، ففيها يلجأ الابن الخارج على القانون إلى مسكن الأسرة هربا من مطاردة الشرطة وهو يعانى من جروحه، وينتهى أمره بأن يقضى نحبه بين أمه وأخيه «حسين»، وفى هذه المشاهد يفاجأ «حسنين» بطلب رئيس نقطة شرطة «السكاكينى» للحضور لأمر هام، فيخرج من هذا المسكن للمرة الأخيرة بلا عودة.

وإذا كان من المنطقى أن لا تنتج المصابيح الكهربائية العادية فى مسكن «فريد أفندى» تأثيرا خاصا لدى «حسنين»، لأنه وأسرته كانوا تاركين مسكنهم العلوى المضاء بالمصابيح الكهربائية توا بعد وفاة الأب، ففى المقابل نجد أن الثريات الكهربائية الفخمة فى قصر «أحمد بك يسرى» تثير دهشة «حسنين» وإعجابه عندما يراها لأول مرة، فتصبح مفتاحا لتطلعاته الطبقية غير المتناهية، ويكون فيض الضوء القوى الذى ينتشر من هذه الثريات كافيا لكى ينبهر «حسنين» بحياة الثراء والأثرياء.

ويؤدى مصباح إضاءة الطريق، ذو الشكل المميز فى شوارع القاهرة

فى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، دوره فى أكثر من موقف من أحداث الفيلم. إن شكله المميز بتثبيته داخل غلاف يتخذ شكل الفانوس المضلع الانسيابى المظهر الذى يرتكز فى قمة عمود مخروطى الشكل، ينتصب رأسيا كشاهد صامت فى الطريق العام. هذا الشاهد الصامت هو كما ذكرنا قبلا الملجأ الذى يلوذ به حسين ليستكمل استذكار علومه تحت ضوئه فى ليل الشتاء، ليوفر بضعة ملاليم (أصغر عملة نقدية فى ذلك الوقت) هى ثمن «كيروسين» المصباح الذى يمكن أن يستهلكه، تلبية لرغبة الأم المجاهدة التى تدبر معيشة الأسرة فى مستوى أدنى من حد الكفاف. إلا أن تأثير هذا المشهد الذى يحمل قدرا وفيرا من القيم التعبيرية المتآلفة من مكان التصوير وأسلوب الإضاءة وأداء الممثل (كمال حسين، فريد شوقى) والملابس («كوفية» ينزعها «حسن» فريد شوقى عن عنقه ويمنحها لـ «حسين» كمال حسين ليتقى بها البرد تقديرا لكفاحه العلمى) هذا التأثير يتعرض لصدمة مرئية أخرى فى المشهد التالى له مباشرة، ومن شأن هذه الصدمة أن تتعارض منطقيا مع القوة التعبيرية لدور مصباح الطريق. فبعد سماع آذان الفجر الذى يبشر ببداية يوم جديد، نرى «حسين» وهو يتجه إلى باب المنزل بعد أن يطوى كتابه، فنجد أن هناك ضوءا قويا يظهر من خلف نوافذ هذا الباب، مما ينم عن وجود مصباح كهربائى ذى قوة إضاءة مناسبة فى مدخل المنزل الذى يفصل بين الدرج الصاعد والدرج الهابط إلى «البدرون»، وهو بالفعل أمر يؤكد عليه فنان الفيلم فى مشاهد أخرى يظهر فيها هذا المدخل مضاء بمصباح كهربائى. فإذا كان الأمر كذلك، فما هو الداعى لخروج «حسين» للاستذكار فى ضوء مصباح الطريق وتجشم عناء برد الشتاء على نحو ما نرى من قبل؟ إن الأولى هو أن يغادر «حسين» مسكنه ليستقر فى ضوء مصباح مدخل البيت محتميا من برودة فضاء الطريق. فى الواقع نحن لا نعترض على استذكار «حسين» فى ضوء مصباح الشارع، بل أنه مشهد درامى معبر

تماما، ولكننا نرى أن الضوء الصادر من خلف باب المنزل يفسد القيمة التعبيرية لهذا المشهد، والأولى أن لا يصدر ضوء عن مدخل المنزل لتأكيد حاجة «حسين» إلى ضوء مصباح الطريق. ومن جهة أخرى فإن مصباح الطريق - فى مكان آخر - هو الشاهد الصامت على أول لقاء ليلى بين «نفيسة» و«سلمان» ابن البقال، وهو لقاء ينتهى - كما سنرى بعد - بسقوط «نفيسة»، فتحت هذا المصباح يكون «سلمان» منتظرا فى حالة قلق، قدوم «نفيسة» إلى أن تحضر ويصحبها فى الطريق. ومصباح الطريق هو الشاهد الصامت على جولات «نفيسة» الليلية بعد أن بدأت طريقها كعاهر. وإذا كانت «نفيسة» تغادر كل من سيارة الرجل المسن النزق وسيارة الميكانيكى تحت ضوء مصباح الطريق، إلا أن متابعة القطعة المعدنية ذات «النصف ريال» التى ألقى بها الميكانيكى على أرض الطريق فى بصيص من الضوء الذى يمنحه المصباح بالكاد، تتيح نوعا من التعبير المكثف الذى يرتبط هنا - بمقاس المنظر الكبير جدا. B.C.U ليد «نفيسة» وهى تلتقط القطعة المعدنية من الأرض، وهو تأثير هام جدا، خاصة عندما نتذكر أن «نفيسة» تمنح نفس هذه العملة المعدنية لأخيها «حسنين» عندما يقابلها على السلم الهابط إلى البدرون كما ذكرنا من قبل. وقرب نهاية الفيلم يطل مصباح الطريق شاهدا على «حسنين»، فى زيه الرسمى، وهو يعتدى بعنف على «نفيسة» بعد انصرافهما من نقطة «السكاكينى»، ثم وهو يهددها بالتخلص منها، فتعده بأن تجنبه الأذى بأن تنتحر، ثم وهو يدفعها لتنفيذ ما وعدت به بالتخلص من حياتها، ثم وهو يتطلع إلى جثمانها ميتة غرقا بعد أن يتم انتشالها من مياه النيل، ثم وهو يقرر أن ينتحر فى نهاية الفيلم. يتم ذلك كله تحت ضوء مصابيح الطرق، وهو ضوء يتخذ فى أغلب حالاته وضع الإضاءة العلوية بتأثيراتها الكئيبة الناتجة عن ظلال تجويفات العيون والأنوف وبروز الشفاة، فيصبح مصباح الطريق بذلك هو الشاهد الوحيد الصامت على تفاصيل هذه النهاية

المأساوية، بالإضافة إلى كونه ضوء أحادى المصدر حاد الظلال.

ويلجأ فنان الفيلم الى استخدام الضوء المتقطع فى أكثر من مناسبة تكون «نفيسة» طرفا رئيسيا فيها، وبأكثر من وسيلة فى نفس الوقت. فبعد مقابلة «سلمان» مع «نفيسة» تحت مصباح الطريق، فإنه يقنعها بمصاحبته إلى بيت أسرته الخالى، ويقودها «سلمان» مارين على أحد المحلات القريبة لبيته، حيث يعلو باب المحل لافتة كبيرة مزودة بعدد كبير من المصابيح الكهربائية التى تتناوب الإضاءة والإظلام بطريقة منتظمة على فترات متقطعة، مما يظهر أثره على كل من «سلمان» و«ننفيسة» أثناء عبورهما للطريق، فيرفع من درجة التوتر التى تصاحب أول خطوة فى طريق «نفيسة» نحو السقوط. ومن جهة أخرى فإن فنان الفيلم يحرص على ترجمة النص الأدبى لحادثة اصطحاب «سلمان» لـ «نفيسة» إلى بيته ترجمة أمينة، من حيث الإغراق التام فى الظلام، حيث يشير النص الأدبى إلى رغبة «نفيسة» فى وجود الضوء بعد أن استشعرت نوعا من الأمان بالابتعاد عن الطرق العامة بالوصول إلى منزل «سلمان» إلا أن الأخير يصر على إظلام المكان بأكثر من حجة(٥). ومع أن النص الأدبى لا يذكر شيئا عن طبيعة الضوء فى المكان أثناء المواقعة الجنسية بين «سلمان» و«نفيسة»، بأكثر من كون المكان غارقا فى الظلمة، كنوع من المعادل الموضوعى لما تواجهه «نفيسة» لأول مرة فى حياتها، وهو ما يعبر عنه الأديب الروائى «نجيب محفوظ» بقوله «ثم اشتدت الظلمة، ظلمة عميقة غريبة، كأنها تنشر أجنحتها على فضاء لانهائى، فلا مكان ولا زمان»(٦)، إلاأن فنان الفيلم يعمد إلى استغلال الأثر الناشىء عن الضوء المتقطع للافتة المحل التجارى المجاور لمنزل «سلمان» للتعبير ضوئيا عن السقوط الأول لـ «نفيسة» مع «سلمان» والحل الفنى للإضاءة على هذا الوضع يجمع بين التعبير الفنى وبين الحرفية الفنية التى تتعارض مع الظلمة المستمرة لشاشة العرض لفترة طويلة، ومما يساعد على تدعيم التعبير

الفنى للمشهد، من خلال الحرفية الفنية ذاتها، أن الضوء المتقطع الخاص بلافتة المحل هو هنا بمثابة مصدر إضاءة سفلى جانبى، لأن مصابيح اللافتة تقع تحت مستوى الشرفة العلوية المطلة عليه من بيت «سلمان» وتتصل بالحجرة التى تجمعه مع «نفيسة»، فتتناسب طريقة الإضاءة الناشئة عن هذا الوضع مع الموقف الدرامى بجملته، فالمشهد لم يكن مقصورا على ممارسة الحب بين الشخصيتين، وإنما يحمل فى ذاته إشارة واضحة لفكرة الاختلاس أو السرقة، وهى إشارة مزدوجة الدلالة فى هذا المشهد عند ربطه بما يسبقه من قبل وبما يلحق به من بعد. فبالنسبة لما يسبقه، نجد أن «سلمان» ينجح فى إغراء «نفيسة» باصطحابها إلى مسكن أسرته الخالى عندما تعبر هى عن خشيتها من أن يراها أحدا معه فى هذا الوقت من المساء، وخاصة عندما تعتقد أن أحد المارة القادمين باتجاهها هو أخوها «حسن» ، ثم تكتشف أنه شخص آخر لا يعرفها، فيهيىء لها «سلمان» أن مسكن أسرته ، فى أثناء غياب أهل البيت، هو أنسب مكان لقضاء الوقت معا. ومن جهة أخرى، فان أحداث الفيلم اللاحقة تبين أن «سلمان» قد قضى وطره من «نفيسة» بما يعد سلبا واختطافا بعد أن يرفض الزواج منها، فيصبح بالنسبة لها مجرد لص أعراض. لذلك كانت التأثيرات المرئية الناتجة عن الضوء المتقطع من خارج المسكن ، تظهر بمثابة مصدر الضوء السفلى الجانبى، فتصبح أشبه ما تكون بتأثيرات ما يسمى «بالضوء الإجرامى» الذى يرتبط ، فى السينما التقليدية، بشخصيات اللصوص والمجرمين(٧).

ومع التصاعد المأساوى لنهاية الفيلم، يستقل «حسنين» سيارة أجرة يصطحب فيها أخته «نفيسة» إلى كوبرى الزمالك لكى تنفذ تعهدها بالانتحار غرقا. والمسافة التى تقطعها السيارة من «السكاكينى» إلى «الزمالك» تستغرق زمنا يمر بشحنة من المشاعر المتضاربة التى تختلج بها نفس كل من الأخ وأخته، وجاءت الصورة مصحوبة بتلك التناوبات بين

الضوء والظلمة على وجهى الشخصيتين داخل السيارة، وهى تناوبات تعزى تارة إلى الأضواء التى تميز واجهات بعض المحال أو لافتاتها، وتعزى تارة أخرى إلى مرور السيارة تحت مصابيح الطريق.

ومن ضمن المفردات المرئية المتعددة فى فيلم «بداية ونهاية» تطل علينا تلك اللافتات المكتوبة، التى يشتهر بها المخرج «صلاح أبو سيف» فى بعض أعماله السينمائية، إلا أننا نلاحظ هنا كثرة هذه اللافتات وتنوعها، وفى نفس الوقت نجد أن مبرراتها الدرامية قائمة بصورة أكثر وضوحا مما هى عليه فى أعماله السينمائية الأخرى . فإذا كان «صلاح أبو سيف» يعزى لجوئه المستمر إلى إظهار اللافتة التى تحمل الحكمة المشهورة «القناعة كنز لا يفنى»، فى فيلم «الأسطى حسن» (١٩٥٢) بسبب الرقابة على الأفلام(٨)، فإنه على الرغم من كثرة اللافتات المكتوبة فى فيلم «بداية ونهاية» فإن المخرج لا يشير إليها بأى تبرير، ذلك أن وجود هذه اللافتات لم يكن وجوداً زاعقاً. أو ما يمكن أن نسميه «وجودا خشنا»، بل جاءت أغلبها من خلال نوع من الانسياب الناعم. وبداية فإن فنان الفيلم يلجأ إلى الكتابة لغرضين أساسيين، أولهما أن تكون وسيلة إعلامية للإشارة إلى تاريخ معين أو مناسبة معينة، فمشاهد الفيلم - عقب لوحات الأسماء تبدأ بكتابة على الشاشة : القاهرة سنة ١٩٣٦»، للإعلام ببدء تاريخ أحداث الفيلم.

وللإعلام بالمناسبة الدينية الهامة التى يرتبط بها الاعلان عن خطوبة حسنين لـ «بهية» بصفة رسمية على لسان «فريد أفندى» ومعه زوجته، فإن فنان الفيلم يفتتح مشهد الحارة بشبرا بصورة لافتة من القماش مثبتة على واحد من أقواس النصر المصنوع من أدوات الفراشة المعتادة، لتعلن اللافتة بطريق غير مباشر عن أن المناسبة هي عيد الأضحى، وذلك من خلال إعلان أحد القصابين عن سلعته من لحوم الضأن وغيرها.

إلا أن ما يهمنا فى مجال اللافتات المكتوبة هنا هو تلك التى يقدمها

فنان الفيلم كجزء من حركة الدراما فيه، ويأتى فى مقدمة تلك اللافتات إطار مثبت فى جدار الصالة بمسكن الأسرة فى «البدرون» يضم تلك النصيحة المشهورة وهى «اتق شر من أحسنت إليه»، ولأن مجال هذه النصيحة يرتبط بالأكثر بالعلاقة بين كل من الشقيقين «حسنين» و«نفيسة»، لذلك فإنها تظهر فى عدة مواقف وهى تتوسط الشقيقين، ومن ذلك عندما يطلب «حسنين» من «نفيسة» نقودا ليتمكن من السهر مع زملائه من المدرسة، وكذلك عندما يعلن «حسنين» رغبته فى الالتحاق بالمدرسة الحربية وتتعهد له «نفيسة» بالعمل والسهر من أجل تدبير مصاريف هذه المدرسة، وعندما تستقبله «نفيسة» عند حضوره بالزى الرسمى للمدرسة الحربية أول مرة، ثم تعطيه نقودا لكى يصطحب خطيبته «بهية» للتنزه معها. ولكن هذه اللافتة تظهر أيضا فى مواقف أخرى خاصة بـ «حسنين» ولكن فى علاقته بآخرين غير «نفيسة» سواء بطريق مباشر أو بطريق غير مباشر. فهى تظهر بطريق مباشر، أى فى وجود «حسنين» ذاته، فى ذلك المشهد الذى يقرأ فيها «حسنين» خطاب أخيه «حسين» الذى أرسل له فيه ورقة من العملة النقدية، وتظهر بطريق غير مباشر، أى فى غير الوجود المادى لـ «حسنين» ولكن فى موقف يخصه هو، وذلك فى مشهد زيارة «فريد أفندى» وزوجته للأسرة ومعهما زيارة عيد الأضحى من لحم الضأن وغيره والاعلان عن خطبة «حسنين» و«بهية». أن جميع من ارتبطوا بـ «حسنين» بعلاقة ما، سواء من أفراد أسرته أو خارجها، لاقوا منه إجحافا يصل إلى الجحود (فريد أفندى) بل إلى القتل (نفيسة) مرورا بالتنصل من علاقة الأخوة والشروع فى وطء كل مشاعر تتعلق بها (حسن) ولذلك لم تكن لافتة «اتق شر من أحسنت إليه» التى تظهر من حين لآخر شيئا زائدا عن حاجة الدراما فى الفيلم.

وهناك لافتة أخرى تحمل عبارة مصرية مأثورة أيضا وهى «الصبر مفتاح الفرج»، نجدها فى الغرفة التى تخص «نفيسة» (وأمها كما يظهر

من السياق العام لمفردات مسكن الأسرة فى البدرون)، وهى لافتة معلقة على جدار الحجرة، وليس من المصادفة أن تكون مجاورة للمرآة التى تتطلع فيها «نفيسة» فى أكثر من مناسبة داخل الفيلم. لذلك فإن هذه اللافتة تطالعنا كلما مرت «نفيسة» بجوارها وهى تعبرها إلى المرآة ومن الواضح أن الصبر الذى مارسته «نفيسة» زمنا فى انتظار اللحاق بركب الحياة، ولو مع «سلمان» ابن البقال ، لم يصل بها إلى المرفأ (الفرج) المأمول، فعند عودة «نفيسة» من أول لقاء لها مع «سلمان» فى بيت أسرته، تمر «نفيسة» على اللافتة وهى تتجه لمطالعة وجهها فى المرآة، ومن المقبول أن يكون للافتة معنى يساير حالتها حتى هذه اللحظة، فقد يكون الصبر مفتاحا للفرج، ولكن عندما تعود «نفيسة» من ممارسة الدعارة بأسلوب فاشل ينتهى بإفنائها كإنسان وكأنثى معا من رجل مسن نزق، فإن العبارة المكتوبة على اللافتة تصبح متناقضة مع الموقف، لذلك فإن «نفيسة» تعبرها إلى المرآة هذه المرة ثم تحطم المرآة احتجاجا على فضح هذه المرآة لحالتها من الدمامة التى أصبحت بداخلها الآن أكثر مما هى على وجهها.

ولكن هناك لافتة أخرى نجدها مثبتة على جدار المسكن الجديد للأسرة تحمل عبارة «توكلت على الله» وهى عبارة مأثورة يحيا المصريون فى ظلها (قولا وعملا فى الغالب) إلا أن تواجدها فى حالة مرئية بوضوح داخل ديكور الفيلم يفترض أن لها دورا فى الدراما، وبينما نحن نبحث عن هذا الدور فلا نجده. يبقى لنا من بين اللافتات المكتوبة تلك الكتابة الجدارية على أحد حوائط منشآت الحارة وتعلن عن بيانات المأذون الشرعى المختص بالحى، وتظهر فى المستوى الخلفى للمشهد الذى يجمع بين «نفيسة» و«سلمان»، بعد علمها بموضوع زفافه المرتقب على فتاة أخرى. إن المفارقة تبدو واضحة بين المحاولة المستميتة من «نفيسة» لإقناع «سلمان» بضرورة الزواج منها وبين تملص الأخير ثم الجهر برفضه لها وإجهاض هذه المحاولة تماما، لذلك ينتهى هذا المشهد بالخاتمة المشهورة

لدى النقد السينمائى المصرى من بائع السلع المستعملة يعلن عن سلعته بكلمة «روبابكيا».

وإذا كان للمرآة دور واضح فى التعبير عن وجهة نظر «نفيسة» فى نفسها، مرة وهى تطالع وجهها فيها بعد عودتها من أول لقاء جنسى مع «سلمان» وكأنها لا تصدق أنها مرت بتجربة الأنثى المرغوبة من رجل ما، ومرة أخرى وهى تطالع وجهها فيها لآخر مرة بعد اهانة الرجل المسن النزق لها، فتعمد إلى تحطيمها بإناء الزهور الصناعية المجاور لها، فإذا كان هذا الموقف بالنسبة للمرآة فى مسكن الأسرة بشبرا، فإن للمرآة شأنا آخر فى منزل «حسن» و«سناء» بدرب «طياب»، فعندما يطلب «حسين» مساعدة أخيه «حسن» لكى يدبر حال معيشته عند استلام وظيفة فى «طنطا»، فإن إطار الصورة يشمل كلا من «حسن» و«حسين» وبينهما المرآة الطولية الموجودة على ضلفة دولاب الملابس فى الحجرة تنعكس عليها صورة العاهر «سناء» وهى تتابع اجتماع الشقيقين، تأكيدا على أن هذه العاهر هى جزء من حياة الأسرة، ولو بطريق غير مباشر، خاصة أن لقاء الشقيقين ينتهى بأن يقدم «حسن» إحدى أساور «سناء» الذهبية لأخيه ليبيعها وينتفع بثمنها .

وإذا كنا نلاحظ من العرض السابق أن هناك عددا من المفردات المرئية تجمع بين «نفيسة» و«حسنين»، كإرهاصات تشير إلى المصير الواحد الذى يجمع بينهما، فضلا عن الإحساس الداخلى بالرفض لدى كل منهما، رفض «حسنين» لفقره وظروفه والمرتبط بالتطلع إلى الثراء والنفوذ قفزا، ورفض «نفيسة» لدمامتها وعنوستها وارتباط ذلك بتطلعها للحصول على أى زوج حتى ولو كان «سلمان» ابن البقال أو للحصول على أى رجل - بعد ذلك - يمنحها الإحساس بالأنوثة، إذا كنا نلاحظ أن هذه المفردات تتمثل فى سلم بيت شبرا، وفى لافتة «اتق شر من أحسنت إليه» وفى مصادر الضوء الليلية، فإننا نلاحظ أن هناك مفردات مرئية أخرى تجمع

بين «نفـيـسـة» و«حـسنين» فى العـلاقـة بين هذه المفـردات وكل من الشخصيتين، مثل نافذة البدرون، وأسلوب الإطار المائل، وزاوية التصوير من أسفل إلى أعلى . ففى أثناء قيام «نفيسة» بتنظيف حجرتها وترتيبها، تلاحظ أن «سلمان» يغازل بعض النسوة فتراقبه من خلال النافذة، وإذ يلاحظ مراقبتها يحاول أن يرضى «نفيسة» بعبارة غزل تعنيها، ولكنه يرتبك بسبب الظهور المفاجئ لـ «حسن»، وهو ارتباك يمتد أثره أيضا الى «نفيسة» التى تسرع بغلق ضلفتى النافذة، وإن كانت تعود لفتحهما مرة أخرى فى مشهد لاحق لتراقب الموقف الذى يجمع بين «حسن» و«سلمان»، ونفس هذه النافذة هى التى يسرع «حسنين» الضابط إليها ليستطلع منها موقف أهل الحى من اقتحام قوة الشرطة لمسكنهم ومداهمته للتفتيش بحثا عن أية متعلقات خاصة بـ «حسن» الذى تطارده الشرطة، ثم يسرع «حسنين» بغلق النافذة غاضبا، ونستطيع أن نرجح أنه ليس مصادفة أن تنشأ علاقة بين «نفيسة» والنافذة بسبب «حسن»، تناظرها العلاقة بين «حسنين» ونفس النافذة، وبسبب «حسن» أيضا، وإن كانت بطريقة غير مباشرة وهى بحث الشرطة عن «حسن».

وإذا كانت نافذة البدرون هى مفردة مرئية تتصل بالمكونات المعمارية لمكان التصوير، فإن كلا من «الإطار المائل وزاوية التصوير من أسفل» يتصلان بإمكانية آلة التصوير السينمائى. ويتكرر استخدام الإطار المائل فى عرض حركة «نفيسة» و«سلمان» منذ دخولهما الى بيت أسرته وأثناء سقوطها معه، وفى المقابل يتكرر نفس الاستخدام فى المشاهد الأخيرة من الفيلم، وهى المشاهد التى يتابع فيها «حسنين» أخته وهى تقدم على الانتحار غرقا فى مياه النيل، وكذا متابعة انتشالها بعد غرقها. إلا أننا نستطيع أن نلاحظ أن جميع لقطات الإطار المائل كانت توحى بحالة من القلق البصرى فيما عدا تلك اللقطة التى تتقدم فيها «نفيسة» بكل ثبات وثقة من السور الذى يفصل بين الطريق والنيل، فقد كان من شأن الإطار

المائل أن يظهرها وكأنها فى حالة صعود من يسار الإطار إلى أعلى يمينه. لم يكن الإطار المائل مصدرا للقلق البصرى فى هذه اللقطة، بل شحنها بالإحساس بنوع من الارتقاء، يجعل من «نفيسة» ليست مجرد ضحية للسلوك النفسى لـ «حسنين» بعد أن كانت ضحية للفقر والمجتمع معا، وإنما يجعل منها شهيدة من نوع ما، ولا أعرف لماذا تذكرت تلك اللقطة الختامية من الفيلم الأمريكى المشهور (الرداء) (إخراج : هنرى كوستر، أمريكا، ١٩٥٣) التى تجمع القائد الرومانى الشاب «مارسيليوس» وحبيبته «ديانا» وهما يرتقيان درجا صاعدا بكل ثبات،بينما هما يسمعان حكم الامبراطور الرومانى «كاليجولا» بإعدامهما، فيتقبلان أن يكونا شهيدين، لينتهى الفيلم باستمرار ارتقائهما الصاعد نحو بوابة السماء، كما توحى اللقطة. الحقيقة أن التوظيف البصرى للإطار المائل فى السينما المصرية كان فى أعلى درجاته فى مشاهد نهاية فيلم «بداية ونهاية» ، خاصة إذا استطعنا أن نلاحظ أن الإطار المائل يجعل «حسنين»، وهو يتراجع للخلف بعد غرق «نفيسة» فى الماء، وكأنه يتقهقر نحو هوة سفلية، لا نراها ولكن نشعر بوجودها، يؤكد ذلك تلك الزلة التى نشعر أن «حسنين» يعانيها وهو يتراجع ليحمى ظهره بالشجرة من خلف سور «الكورنيش» وهو ما يذكره الناقد السينمائى «هاشم النحاس» بقوله: «وبعد أن يدفع «عمر الشريف» أخته «سناء جميل» لإلقاء نفسها بالنهر، يتراجع للخلف فتسقط قدمه فى الحوض المنخفض حول الشجرة، فيهبط مع هبوط مستوى أرضية هذا الحوض تعبيرا عن هبوطه المعنوى»(٩). والحقيقة أن سقوط «حسنين» المعنوى، وليس مجرد هبوطه فقط، يتحقق مع الإطار المائل فى هذه اللقطة ويتأكد بزلة قدمه فى هذا الحوض المنخفض.

أما استخدام «زاوية التصوير من أسفل» فهو يتكرر لكل من «نفيسة» و«حسنين» عندما يهم كل منهما بإلقاء نفسه فى النيل، باعتبار أنها لحظة الخلاص الأخيرة لكل منهما، ومن المرجح أن فى «النظرة التراجيدية لسمو

البطل المنتحر» نوعا من التبرير الفنى الخالص لاستخدام زاوية التصوير هذه. وإذا كان التبرير الفنى ينفصل عادة عن التبرير الأخلاقى، وخاصة فى مجال «التراجيديا» بالمفهوم التقليدى أو «الكلاسيكى» فإننا نقبل وجهة نظر فنان الفيلم فى أن لحظة الانتحار لكل من «نفيسة» و«حسنين» هى لحظة الخلاص الأخير لكل منهما، فيعبر عنها بصريا بزاوية التصوير من أسفل.

ولا نستطيع أن نغفل الوجود الواضح الصريح لصورة المرحوم «كامل على» المثبتة على جدار الصالة فى منزل شبرا و وهى الصورة التى تنتقل مع الأسرة فى مسكنها الجديد. وتتواجد الصورة، بأبعاد كبيرة (الطول × العرض) إلى حد واضح، فى الكثير من مشاهد الفيلم التى تدور فى منزل شبرا، لتذكرنا بهذا «الغائب الحاضر» دائما، فانتقال الأسرة من حالة اقتصادية إلى حالة أخرى متأخرة عنها هو بسبب موته، والتردى الاقتصادى المستمر للأسرة هو بسبب تأخر صرف معاشه، وانحدار «حسن» الى الجريمة بدءا من البلطجة وانتهاء بترويج المخدرات، مرورا على القوادة، هو بسبب اهمال الأب لتعليمه وزيادة تدليله له. ومن جهة أخرى فإن المرحوم «كامل على» يمثل قيم شريحة كاملة من طبقات المجتمع المصرى وأخلاقها فى ذلك الوقت، وهى الطبقة الوسطى، التى تظل – وهذا هو قدرها فى كل الأزمان – فى حالة جهاد دائم من أجل تجنب السقوط المادى والأخلاقى معا، لذلك ليس غريبا أن تطل علينا صورة المرحوم «كامل على» من على الجدار من حين لآخر أو من مشهد لآخر. والأهم من ذلك أيضا أنه ليس غريبا أن يقدم لنا فنان الفيلم إشاراته المرئية عن إعداد المسكن الجديد الذى تنتقل إليه الأسرة (بناء على رغبة «حسنين» فى الهروب من فضيحة مداهمة الشرطة لمسكن الأسرة فى «شبرا»، بسبب «حسن»). ومن بين مظاهر هذا الإعداد يبرز «حسين» – بالذات – وهو يقوم بتثبيت صورة الأب، بطريقة ظاهرة، على

جدار الصالة الواقع فى يمين الداخل إلى المسكن. إن الفيلم (وكذلك النص الأدبى للرواية) يقدم شخصية «حسين» باعتباره الوريث الوحيد، من أبناء المرحوم «كامل على» لحياة الأب، على المستوى الأسرى الخاص (الشهادة الوسطى والوظيفة الحكومية والكفاح لاستكمال التعليم والزواج من نفس الطبقة الاجتماعية) وهو أيضا - بالتالى - وعلى المستوى الاجتماعى العام، الوريث الوحيد المؤهل لأن تؤول إليه قيم الطبقة الوسطى الشائعة فى ذلك الوقت.

وعندما نطالع النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية» ، يلفت نظرنا أن الأديب «نجيب محفوظ» يقدم وصفا لواحدة من المفردات المرئية التى نرى أنها تحمل الكثير من المعانى والإيحاءات، ولا ندرى سببا لتجاهل فنان الفيلم لها، على الرغم مما نعتقد أنها واحدة من المفردات المرئية ذات القيمة الدرامية العالية. تذكر الرواية أن الضابط «حسنين» يخرج من نقطة «السكاكينى» ويصحبته «نفيسة»، ويصف الروائى الأديب هذا الموقف من خلال نصه الأدبى بقوله عن الشخصيتين : «وسارا مع قضبان الترام ولم يكن (حسنين) يدرى أين ينتهى به المسير لأنه لم يسبق له المجئ إلى هذا الحى»(١٠). ولا ندرى كيف فات فنان الفيلم الاستفادة من فكرة قضبان الترام (ويناظرها فى ذلك التأثير المرئى قضبان القطارات). إن من أهم الخصائص التى تميز هذه القضبان هى أن كلا من قضيبى شريط الترام (أو القطار) يسيران فى اتجاه واحد ولكنهما لا يلتقيان أبدا. إن كلا من القضيبين يتزاملان معا، ويصلان معا إلى نهاية واحدة، ولكنهما - فى نفس الوقت - لا يلتقيان على الإطلاق إن لهما مصيرا واحدا بدون أن يكون بينهما أى لقاء. ألا ينطبق ذلك كله على شخصى الشقيقين «حسنين» و«نفيسة»؟ أعتقد أن المتأمل فى الأحداث الدرامية لـ «بداية ونهاية» (النص الأدبى والفيلم السينمائى) من الممكن أن يصل إلى هذا المعنى، وأعتقد أيضا أنه يمكن أن نرجح أنه لو كان الفيلم قد أظهر

ذلك من خلال شريط صورته لكانت هناك اضافة للقيم المرئية الثمينة لهذا الفيلم.

وأخيرا فإن العلاقة بين المفردات المرئية فى النص الأدبى لرواية «بداية ونهاية» ونظيرها من مفردات مرئية في الفيلم السينمائى تصل إلى ذروتها في ذلك المشهد الذى يدور فى مكتب رئيس نقطة شرطة «السكاكينى»، وبين كل من «حسنين» ورئيس النقطة. فمن الواضح أن ثراء المفردات المرئية فى النص الأدبى كان مفتاحا لهذا الثراء المرئى الذى يعبر به فنان الفيلم عن نفس الموقف الدرامى على الشاشة السينمائية، وهو رد فعل «حسنين» إزاء سماعه لرئيس النقطة وهو يخبره أن شقيقته قد تم ضبطها فى أحد البيوت المشبوهة بتهمة الدعارة. يقول «نجيب محفوظ» فى نصه الأدبى: «أنصت إليه وهو لا يزال يحملق فى وجهه، تمتلىء عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئا، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال بينهما كلام هو الفزع واليأس والغرابة، وبين هذا وذاك ترمش عيناه فى حركة عصبية فتلتقطان منظرا غريبا هنا وهناك، بندقية مثبتة فى جدار أو صفا من البنادق أو محبرة... الخ»(١١). ويقدم الفيلم هذا الموقف - بالتحديد - من خلال عدد من اللقطات الكبيرة جدا (B.C.U) التى تعبر عن رد فعل «حسنين»، وهى تبدأ بتلك اللقطة الكبيرة جدا لشفتى الضابط وهما تتحركات من خلال غشاوة تضغم صورتهما، ومن المرجح أنها الغشاوة التى لا تزال تحجب الحقائق عن «حسنين»، ويزيد من صحة هذا الترجيح أن اللقطة التالية، من لقطات رد الفعل هذه، هى أيضا لقطة كبيرة جدا لمصباح المكتب المتدلى من سقف الحجرة (من وجهة نظر «حسنين» الجالس أسفله) بحيث نجد أن اللقطات الكبيرة حدا التالية لها تصبح خالية من الغشاوة الموجودة فى اللقطة الأولى لشفتى الضابط، ثم نتابع عدة لقطات لتليفون المكتب ذى اللون الأسود من زاوية سفلية تجعله يتخذ شكل كائن

أسطورى جبار كئيب الهيئة ولسيجارة الضابط التى تحترق وتخلف رمادا يتساقط منها بصورة تغرس الإحساس بالتهاوى والانهيار، وتنتهى بلقطة طويلة زمنيا لشفتى الضابط الذى يستكمل حديثه لـ «حسنين» عن تعليمات مأمور القسم بتسوية الموضوع وديا مع شقيق المتهمة باعتباره ضابط جيش. إن هذا المشهد - بالتحديد - يوضح إلى أى مدى يمكن أن يكون الرأى الذى أوردناه فى صدر هذه الدراسة صحيحا عن طبيعة أدب «نجيب محفوظ» الزاخر بوصف المرئيات الى حد كبير، وعن الأثر المتبادل بين أدب «نجيب محفوظ» وفنان السينما المصرية بسبب هذه الخاصية.

وفى كل الأحوال فإننا نرى أن فيلم «بداية ونهاية»، شأنه شأن الكثير من العلامات المتميزة فى تاريخ السينما المصرية، لا يزال يشكل منجما زاخرا بالدرر السينمائية، والمهم هو أن يكون هناك أصحاب المثابرة والأناة للكشف عنها واستخراجها ، فالفيلم - على الرغم من ذلك كله الذى ذكرنا، لم ينل القدر الذى يناسب قيمته الفعلية فى تاريخ «التراجيديا» السينمائية المصرية.

المراجع

١ – هاشم النحاس : صلاح أبو سيف / محاورات هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ١٣٤.

٢ – نجيب نجفوظ : بداية ونهاية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٦، ص.ص ١٨٠ . ١٨١.

٣ – هاشم النحاس : المرجع السابق، ص ١٣٦.

٤ – نجيب محفوظ : المرجع السابق، ص ٣١٦.

٥ – المرجع السابق، ص.ص ١٠١، ١٠٢.

٦ – المرجع السابق : ص ١٠٥.

٧ – جون ألتون: الرسم بالنور، ترجمة. ثريا حمدان، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ١٠٦.

٨ – هاشم النحاس: المرجع السابق، ص ٧١.

٩ – المرجع السابق : ص ١٣٦.

١٠ – نجيب محفوظ : المرجع السابق، ص ٣٦٨.

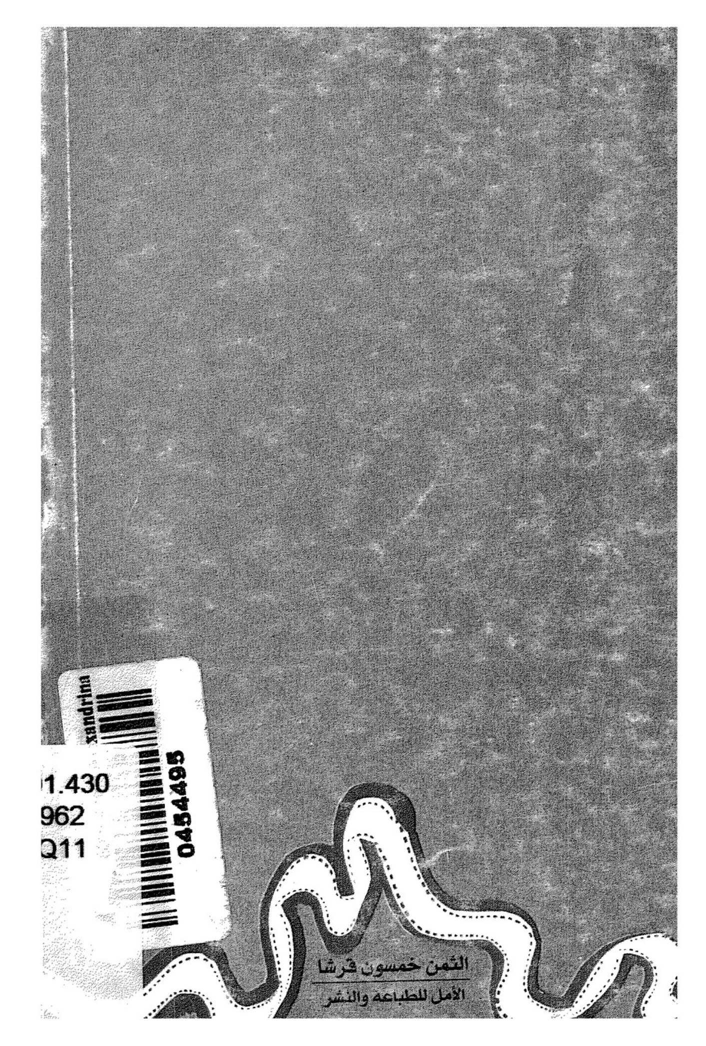
١١ – المرجع السابق : ص ٣٦٥.

الفهرس

تجربتى البصرية مع المخرجين فى حب القاهرة ... سعيد شيمى ٥
القاهرة هوليو الشرق.............................. عبد الغنى داود ٢٤
صورة القاهرة فى أفلام الأبيض والأسود............ فريدة مرعى ٤٥
القاهرة بين الرواية والفيلم .... د. ناجى فوزى ٦١

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٩٧٦٦

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موراﻓﻴﺘﻠﻲ سابقاً)



الثمن خمسون قرشا
الأمل للطباعة والنشر